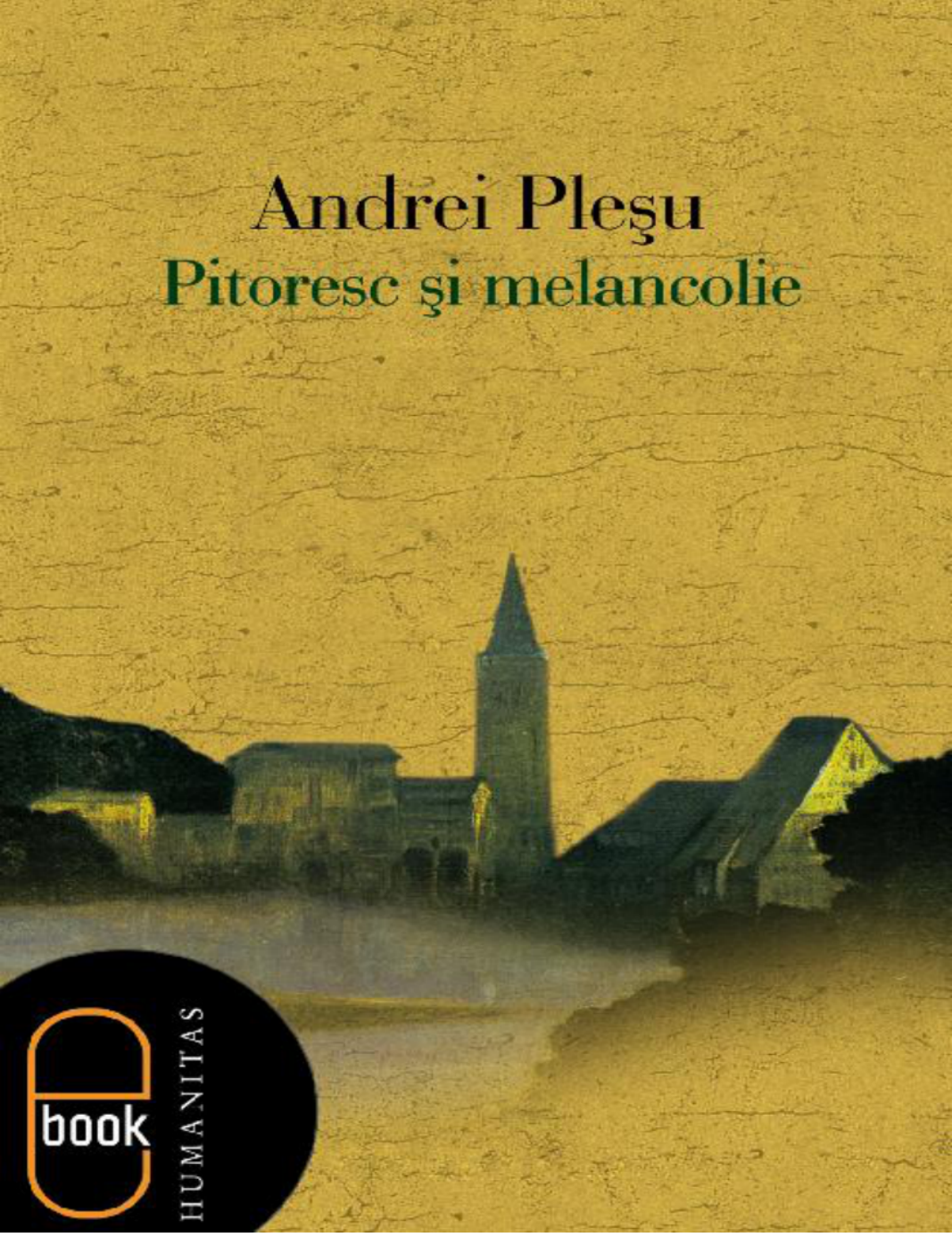
Andrei Pleşu

Pitoresc şi melancolie



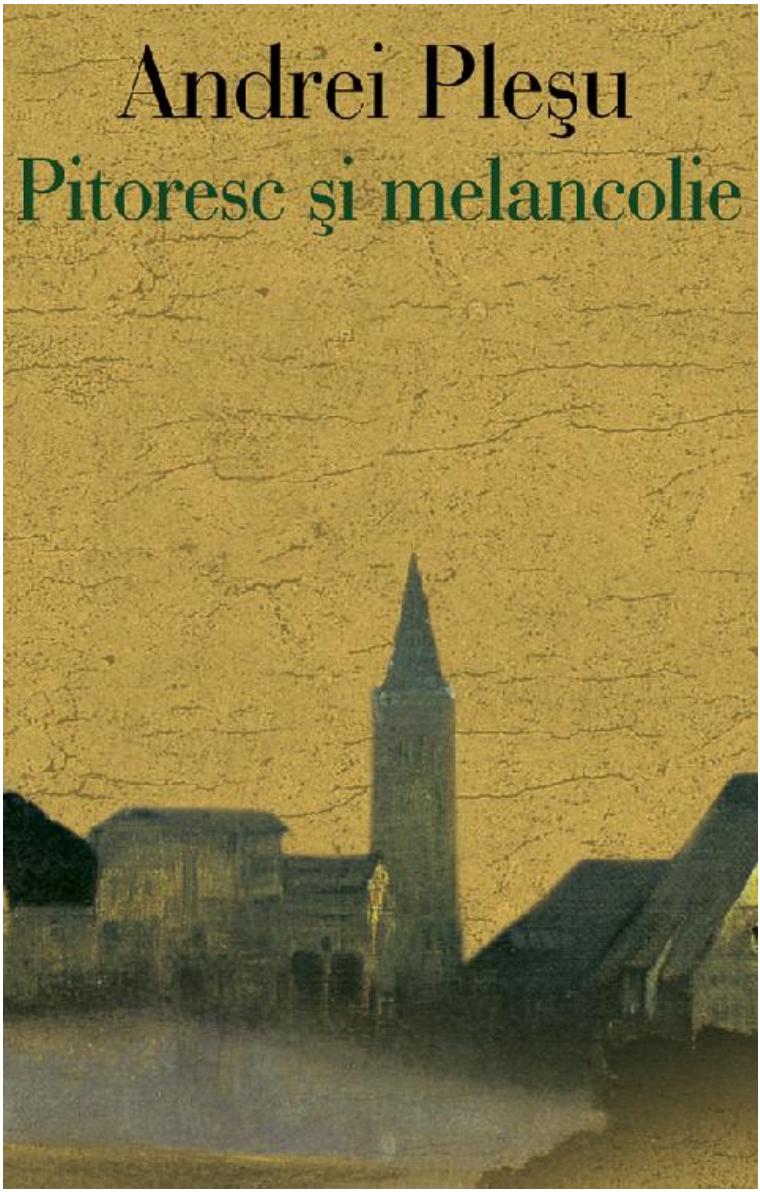
book
HUMANITAS

Andrei Pleșu s-a născut la 23 august 1948, în București. Absolvent al Facultății de Arte Plastice, Secția de istorie și teorie a artei. Doctoratul în istoria artei la Universitatea din București, cu teza *Sentimentul naturii în cultura europeană*. Lector universitar la Academia de Arte Plastice, București (cursuri de istorie și critică a artei moderne românești) (1980–1982). Profesor universitar de filozofie a religiilor, Facultatea de Filozofie, Universitatea din București (1991–1997). Fondator și director al săptămânalului de cultură *Dilema* (1993). Fondator și președinte al Fundației „Noua Europă“ și rectorul Colegiului „Noua Europă“ (1994). Membru al *World Academy of Art and Science* (1997). Membru al *Académie Internationale de Philosophie de l'Art*, Geneva, Elveția (1999). Dr. phil. honoris causa al Universității „Albert Ludwig“ din Freiburg im Breisgau, Germania (2000) și al Universității „Humboldt“ din Berlin, Germania (2001). *Commandeur des Arts et des Lettres*, Paris, Franța (1990). *New Europe Prize for Higher Education and Research* la Berlin, acordat de *Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences*, Stanford, *Institute for Advanced Study,* Princeton, *National Humanities Center*, Research Triangle Park, North Carolina; *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences* (NIAS), Wassenaar; *Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences* (SCASSS), Uppsala și *Wissenschaftskolleg zu Berlin* (1993). Premiul Academiei Brandenburgice de Ştiințe din Berlin, Germania (1996). *Ordre national de la Légion d'Honneur* al Franței (în martie, în gradul de *Commandeur* și, în decembrie, în gradul de *Grand Officier*) (1999) etc.

Scrieri: *Călătorie în lumea formelor* (eseuri de istorie și teorie a artei), Meridiane, București, 1974; *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Univers, București, 1980; ediții Humanitas, 1992, 2003; *Francesco Guardi*, Meridiane, București, 1981; *Ochiul și lucrurile* (eseuri), Meridiane, București, 1986; *Minima moralia (elemente pentru o etică a intervalului)*, Cartea Românească, București, 1988; ediții Humanitas, 1994, 2002, 2006, 2008 (trad.: franceză, L'Herne, Paris, 1990; germană, Deuticke, 1992; suedeză, Dualis, Ludvika, 1995, maghiară, Tinivár, Cluj, 2000; împreună cu fragmente din *Limba păsărilor*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000; slovacă, Kalligram, Bratislava, 2001); *Jurnalul de la Tescani,* Humanitas, București, 1993, 1996, 2003, 2005, 2007 (trad.: germană, Tertium, Stuttgart, 1999; maghiară, Koinónia, Budapesta, 2000)*; Limba păsărilor*, Humanitas, București, 1994; reeditare Humanitas, 1997; *Chipuri și măști ale tranziției*, Humanitas, București, 1996; *Eliten – Ost und West*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2001; *Despre îngeri*, Humanitas, București, 2003; reeditare Humanitas, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008; *Obscenitatea publică*, Humanitas, București, 2004; reeditare Humanitas, 2005; *Despre bucurie în Est și în Vest și alte eseuri*, Humanitas, București, 2006, 2007 precum și numeroase studii și articole în reviste românești și străine.

Andrei Pleşu

Pitoresc şi melancolie



Cuvânt înainte

Mai întâi, cartea aceasta a fost plănuită ca o cercetare teoretică asupra picturii de peisaj. Ni se părea – și pe bună dreptate – că, în vreme ce istoriografia peisajului a progresat, de-a lungul ultimelor decade, în chip mulțumitor, teoria peisajului, ca să nu mai vorbim de o eventuală filozofie a peisajului sunt palid sau aproape deloc ilustrate. Nu eram, de altfel, cei dintâi care să facă această constatare. În 1950, Heinrich Lützeler declarase deja că „pictura de peisaj, în ciuda actualității ei, nu a fost încă abordată din unghiul filozofiei artei“[1]. Esteticianul german socotea, cu alte cuvinte, că, de la Carl Gustav Carus încoace, teoria peisajului e o problemă abandonată. Cu o singură excepție poate: cartea din 1947 a lui Max J. Friedländer[2]. La aproape un sfert de secol după ce Lützeler se pronunțase în acești termeni, Götz Pochat era de părere că lucrurile nu se schimbaseră cu nimic. Deși cărți despre peisaj apăruseră din abundență, ele „nu țineau deloc seama de problemele de teoria artei sau de istoria științei“[3]. Câteva nume se puteau, desigur, invoca (unele – Fr. Paulhan, H. Rehder, A. Lhote, K. Clark – anterioare lui 1940, altele mai noi: Gombrich, Bialostocki etc.)[4]. Dar singure ele nu puteau acoperi nevoia de substanță a unui cititor dornic să treacă dincolo de factologie pentru a adulmeca tărâmul ideii.

Cum se face că, punând problema naturii – care e prilejul primordial al speculativității –, peisajul întârzie a fi cercetat din unghi speculativ e, desigur, greu de înțeles. Dar explicabil, până la urmă. E vorba de o anumită sfială de filozofare a istoricului tradițional, o sfială care, câtă vreme e doar o formă de modestie, rămâne benignă. De multe ori însă, sfiala aceasta față de teoretizare devine *dispreț* față de teoretizare. Un inductivism îngust care se dă drept „respect pentru obiect“, ca și o proastă înțelegere a noțiunii de „spirit științific“ sunt simptomele caracteristice ale acestei tendințe, care, în fond, nu e decât o filistină teamă de risc intelectual, o neputință (devenită program) de înălțare deasupra documentului, pentru a pătrunde în lumea mai puțin stabilă, dar mai vie, a ipotezelor. Or, metabolismul științei adevărate se întreține cel puțin în aceeași măsură în jocul periculos al ipotezelor, cât și din materia primă a documentelor.

Refuzul teoreticului capătă, uneori, forme dintre cele mai dogmatice. Am cunoscut noi înșine, la Köln, un profesor universitar de istoria artei care își făcea un titlu de competență din a susține că „pentru istoricul artelor filozofia e inutilizabilă“ (*unbrauchbar*). Venită de la un universitar, așadar de la cineva care trebuia să fie prin excelență sensibil la ispitele „universalului“, afirmația ni s-a părut gravă. Venită de la un umanist, așadar de la un ins dăruit vieții contemplative, ea era cât se poate de întristătoare. Venită, în sfârșit,

de la un profesor german, așadar de la cineva crescut în țara însăși a filozofării moderne, afirmația cu pricina ne-a apărut drept catastrofală… Şi mărturisim a fi găsit, nu o dată, energia de a ne duce lucrarea până la capăt, în *furor*-ul polemic stârnit de afirmația aceasta.

Suntem, pe de altă parte, deplin conștienți că, mai ales când e vorba de peisaj, riscul literaturizării neacoperite, al „lirozofiei“ în jurul temei „dragostei de natură“, ireversibil compromisă de manualele școlare, nu e de neglijat. Numai că existența acestui risc trebuie să funcționeze doar preventiv, și nu inhibitoriu. În privința aceasta, ni s-a părut judicioasă observația lui Götz Pochat potrivit căreia între pictura de peisaj și „sentimentul naturii“ nu există, necesarmente, raporturi relevante (*op. cit.*, pp. 3–4 și p. 477). Sunt, într-adevăr, epoci ale istoriei europene în care interesul pentru natură, atestat de impozante opere literare, nu s-a manifestat plastic.[5] Alteori, „comuniunea“ cu natura, viața propriu-zisă în natură (în mediile rurale, de pildă), produce, mai curând, anesteziere afectivă decât apetit creator, peisagistul fiind, de obicei, un citadin nostalgic, un consumator *ocazional* de natură. E adevărat, așadar, că sfera picturii de peisaj nu coincide cu aceea a sentimentului naturii. Cercetarea noastră ne-a dus însă și mai departe: am sfârșit prin a înțelege că între peisaj și sentimentul naturii disjuncția tinde a se accentua până la conflict. *Am sfârșit prin a vedea în peisajul european expresia crizei de principiu în care se află sentimentul european al naturii*. Şi astfel, atenția noastră s-a deplasat pe nesimțite de la problema teoriei peisajului la aceea a sentimentului naturii. Rezultatul e o analiză a acestuia din urmă, întreprinsă ca prolegomene, ca o *discuție pregătitoare pentru o eventuală teorie a picturii de peisaj*. Din obiect de studiu, peisajul a devenit, prin urmare, în această carte, simplu material ilustrativ. E de la sine înțeles că, așa stând lucrurile, nimeni nu trebuie să se arate surprins că, în cuprinsul ei, nu se pomenește de cutare artist sau de cutare epocă. De asemenea, nu trebuie să se convertească judecățile de fapt pe care le facem în legătură cu sentimentul naturii în judecăți de valoare asupra picturii de peisaj invocate. Când, de pildă, la un moment dat, denunțăm inadecvarea unei anumite imagini față de problema reală a naturii, nu implicăm, prin aceasta, lipsa de calitate estetică a acelei imagini.

Firește, încercarea de față nu epuizează întregul teritoriu istoric și tematic pe care sentimentul naturii îl presupune. Ruskin avea dreptate să creadă că, urmărit cu înverșunare în toate ramificațiile sale, subiectul acesta ar putea antrena cu sine „elaborarea unui tratat asupra istoriei lumii“[6]. Ceea ce ne-am propus nu e însă decât o lămurire de primă instanță a lucrurilor, destinată să întrețină disponibilitatea publicului și a specialiștilor față de problema atacată și față de modul în care am înțeles să ne raportăm la ea.

*

Studiul nostru nu ar fi fost posibil, în această formă, fără cei aproape doi ani petrecuți în Republica Federală a Germaniei, cu ajutorul Fundației „Alexander von Humboldt“. Bursa pe care această fundație ne-a oferit-o ne-a îngăduit, pe lângă un prelungit răgaz de cercetare la Institutul de Istoria Artei de pe lângă Universitatea din Bonn, și câteva esențiale călătorii de documentare în marile centre culturale europene. Era natural, prin urmare, să recompensăm, măcar printr-o dedicație, solicitudinea unei instituții a cărei generozitate nu poate fi, în fond, recompensată.

Mulțumirile noastre se îndreaptă, de asemenea, către cei câțiva prieteni care au știut să ne stea în chip încurajator alături de-a lungul redactării acestei cărți.

Iulie 1979

Note

1. H. Lützeler, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei“, în *Studium Generale*, Heft 4/5 1950, p. 211.
2. Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.
3. Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zum Renaissance*, Berlin–New York, 1973, p. 10.
4. Vezi *Bibliografia*.
5. „Prioritatea pe care cugetarea și literele o au asupra picturii e mai ușor de perceput în peisaj decât în domeniul figurii umane“ – spune și Fritz Novotny în *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, London, 1960, p. 39.
6. John Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, p. 26.

Introducere

Granițele noțiunii de „peisaj“ în istoria și teoria artei europene

Inevitabil, vom invoca, mai întâi, câteva chestiuni care, deși țin de o fastidioasă birocrație istoriografică, ne pot ajuta să stabilim ce indicații asupra „sentimentului naturii“ se pot deduce din discuțiile savante privitoare la constituirea și evoluția genului peisagistic în arta europeană. Întrebarea de la care pornim este aceasta: începând din care moment se poate vorbi, în istoria artei europene, despre peisaj? Cei de la care avem deja răspunsuri optează pentru o epocă sau alta, optând implicit – și, din păcate, *numai* implicit – pentru o accepțiune diferită a noțiunii înseși de care se ocupă. Ei folosesc același termen pentru a desemna realități cu totul diferite, situație frecventă și veșnic născătoare de perplexitate în istoriografia de artă.

Există, de pildă, savanți pentru care nu se poate vorbi de peisaj în sens deplin decât cam din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Pentru ei, peisajul este, prin urmare, o apariție târzie în istoria culturii europene. El s-a născut la o dată relativ *exactă*, a devenit o „instituție“ în secolul al XVII-lea și a culminat cu marile realizări ale veacului al XIX-lea. Între susținătorii acestei definiții „restrânse“ a peisajului, se pot identifica cercetători la fel de diferiți ca anvergură științifică pe cât sunt de diferiți prin seria de nuanțe cu care înțeleg să-și justifice convingerile. Câteva exemple:

Ernst H. Gombrich declară, încă de la începutul importantului său studiu *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, că prin peisaj el nu înțelege *any rendering of the outdoor scene, but the established and recognized genre of art* („nu orice reprezentare a lumii exterioare, ci numai genul artistic constituit și recunoscut ca atare“).[7] Gombrich înregistrează și opinia adversă, dar o contestă, citând lucrarea din 1649 a lui Edward Norgate[8], din care rezultă că la data respectivă peisajul autonom era socotit o *Noveltie* („noutate“), o *Invencon of these later times* („inovație a vremurilor din urmă“).

Heinrich Lützeler, într-un eseu din *Studium Generale*[9], pomenind „peisajele odiseene“ ale Romei imperiale drept început legitim al istoriei peisajului european, pare să creadă totuși că începutul acesta nu și-a căpătat continuarea decât tot în secolul al XVI-lea, întrucât nu se poate considera peisaj decât o imagine *ohne Einbezug in einen menschlichen oder mythischen Zusammenhang* („care nu se integrează într-un context uman sau mitic“).

La rândul ei, Yvonne Thiéry[10] precizează pe pagina întâi a cărții sale despre *Peisajul flamand* că, „simplu fundal în Evul Mediu, peisajul a căpătat aspectul unui gen particular abia în secolul al XVI-lea în Țările de Jos meridionale“. Primul pictor dispus să înalțe spectacolul natural

la demnitatea de subiect central al unui tablou ar fi, potrivit cercetătoarei belgiene, Joachim de Patenier.

Oricâtă rigoare ar încerca să introducă fiecare din cercetătorii amintiți în decuparea exactă a „începuturilor“ peisajului european, ei se văd întotdeauna siliți să accepte că în istorie nu există „generație spontanee“. Indiferent cât de limpede ar fi „actul de naștere“ al unei realități date, ea se revendică inevitabil de la o îndelungă ereditate, pe care documentele contemporane cu ea nu o lămuresc întotdeauna. Cine declară că peisajul s-a născut la cutare dată are aproape datoria să-i schițeze un – oricât de rudimentar – arbore genealogic. Așa se face că E. H. Gombrich îi caută rădăcinile în teoria de artă a Renașterii, reprezentată prin Alberti și Leonardo, ba chiar în istoriografia antică – la Pliniu, de pildă. Lützeler, căutând repere ale unei „preistorii“ a peisajului, le pomenește, în treacăt – pe lângă peisajele odiseene –, și pe cele urbane ale lui Ambrogio Lorenzetti (întrebându-se dacă totuși ele au fost concepute ca autonome, așa cum par astăzi la Accademia de Belle Arti din Siena) sau pe Konrad Witz. Cât despre Yvonne Thiéry, ea invocă influența picturii venețiene asupra primilor peisagiști neerlandezi. În aceste condiții, a fixa „începutul“ picturii de peisaj în a doua jumătate a secolului al XV-lea devine o simplă *manière de parler*…

Rămâne totuși un fapt că, pentru Gombrich mai ales, între peisajul autonom de la sfârșitul secolului al XVI-lea și peisajele apărute ca „fundaluri“ în opere anterioare există nu doar o diferență „de grad“, ci una „de natură“. Genul autonom nu se desprinde *treptat* din peisajul de fundal, ci este *structural altceva* decât el. O altă categorie de cercetători, reprezentată prin nume ca Kenneth Clark, Max J. Friedländer, Otto Pächt, Charles Sterling, Ludwig van Baldass și alții, atribuie dimpotrivă fundalurilor peisagistice anterioare mijlocului de secol XVI calitatea de *sursă* stilistică a peisajelor autonomizate de mai târziu.

În ce ne privește, socotim polemica în sine drept neesențială. Potrivit tezei pe care o vom urmări în capitolele următoare, ceea ce apare (prin salt sau prin evoluție lentă) pe scena artei europene la sfârșitul secolului al XVI-lea ca „peisaj autonom“ trebuie înțeles – oricât ar părea de ciudat – ca având un statut la fel de „impur“ ca și peisajul de fundal. Natura e la fel de „subordonată“ într-un caz ca și într-altul, la fel de violent determinată antropologic. Peisajul de fundal și peisajul autonom nu sunt decât două moduri de manifestare ale *aceleiași* atitudini psihologice – caracteristică, credem, omului european: relativa lui incapacitate de a se comporta dinaintea naturii ca „ochi pur“ și – în consecință – de a percepe natura însăși ca „natură pură“, necontaminată de propria lui experiență istorică și culturală. Întru aceasta, ne apropiem de spiritul cărții lui Gombrich *Artă și iluzie*.

Vom relua și adânci ipoteza noastră câteva pagini mai jos.

Socotim neesențiale, dacă nu de-a dreptul minore, și disputele dintre diferiți cercetători în legătură cu artistul care deține întâietatea absolută în procesul de constituire a peisajului „modern“. Cineva acordă această onoare lui Lorenzo Lotto.[11] Altcineva (Willy Drost) îl preferă pe Adam Elsheimer. În sfârșit, un alt grup de istoriografi (E. H. Korevaar-Hesseling, Joseph Alexander Raczyński, Cornelis van de Wetering)[12] menționează drept primi „campioni“ ai peisajului modern mici maeștri din preajma lui Bruegel, ca Jakob Grimmer sau Herri met de Bles. Această problemă a întâietății este o falsă problemă, pentru că rămâne principial insolubilă. Ea presupune mai întâi definirea categorică a noțiunii de „peisaj“, pentru ca numai în funcție de această definiție să se poată identifica „pionierul“ neuzurpabil al genului. Or, fiecare concepție distinctă despre peisaj trimite, în chip firesc, către un alt întemeietor, ceea ce atestă, o dată mai mult, statutul incert al acestui tip de pictură în general.

Susținătorilor definiției restrânse a peisajului trebuie să le recunoaștem meritul de a fi încercat o clarificare terminologică de care teoria artei poate beneficia, oricât de artificială ar fi – pe de altă parte – clarificarea aceasta. „Artificială“, pentru că e prea strâns legată de un argument cronologic și deci exterior picturii înseși. Peisagistica ar fi deci acea specie artistică născută *după* mijlocul secolului al XVI-lea și având drept temă *centrală* un spectacol natural oarecare. Definiția are – prin restrângere – oarecare acuratețe și se dovedește a fi confortabilă.

Nu acesta este cazul teoriei adverse, al definiției *lărgite* a peisajului, potrivit căreia *orice* element vegetal, prezent *oricând*, în *orice context* poate fi înregistrat la rubrica peisaj. Pentru partizanii acestei definiții, peisajul e o noțiune pronunțat istorică, cu o evoluție ce poate fi urmărită din cele mai vechi timpuri și până astăzi. Iar așa-zisa lui „autonomizare“ din târziul veacului al XVI-lea nu e decât un episod dintr-o istorie mult mai cuprinzătoare, o etapă din biografia genului, însemnată, dar nu creatoare de mutații stilistice decisive. Numai dintr-o asemenea perspectivă sunt posibile studii de tipul celor semnate de Karl Woermann, F. Basuradschi, Margret Heinemann, Hans Otto Schaller, M. Rostovtzeff, Joseph Gramm, Chr. M. Dawson, K. Schefold și alții.[13] În această tradiție se înscrie de curând și Götz Pochat, de vreme ce perioada acoperită de cercetarea sa *se oprește* la Renaștere.

În limitele acestei categorii de savanți, problema începuturilor peisajului european se identifică aproape cu aceea a începuturilor artei europene. Hans Otto Schaller e dispus să lege aceste începuturi de numele scenografului antic Agatharchos și de acela al lui Apollodoros din Atena[14], iar pentru Margret Heinemann elementele de peisaj din arta creto-miceniană îngăduie concluzia că încă din acea

epocă peisajul era „un scop în sine al activității artistice“ (*Selbstzweck künstlerischer Betätigung*).[15] Același tip de gândire e practicat și de majoritatea cercetătorilor peisajului extrem-oriental. Specialiști de talia unor Michael Sullivan sau Laurence Sickman sunt gata să considere drept peisaje (fie și incipiente) imagini cu vagi indicații de ambianță exterioară datând încă din timpul dinastiei Han, deși, dintr-un alt punct de vedere, primele peisaje chinezești închegate ar fi abia performanța secolului al X-lea (după sfârșitul dinastiei Tang).[16]

Evident, nu putem fi de acord cu tendința de a lua prezența unei frunze sau a unui trunchi vegetal maximal stilizat drept simptom al unui deja prezent interes pentru natura exterioară, și cu atât mai puțin al „iubirii de natură“, „inerentă“, cum se spune, firii umane. Istoricii atât de sârguincioși și, de fapt, ușor sentimentali care ilustrează această tendință au totuși un merit fundamental: ei relativizează în chip salutar excesele rigoriste ale teoreticienilor peisajului autonom. Aceștia par, uneori, să sugereze că nu numai peisajul lipsește din epocile anterioare secolului al XVI-lea, dar chiar și interesul pentru natură, concluzie la fel de stranie pe cât ar fi de stranie aceea că lipsa reprezentărilor de siluete feminine în plastica mesopotamiană atestă o lipsă de interes a mesopotamienilor pentru farmecele feminine în general. Un alt exces, comis de adepții „peisajului pur“ și temperat de aceia ai evoluției lente a genului, constă în tocmai nefireasca accentuare a importanței decisive pe care ar avea-o pentru definiția peisajului totala lui curățire de orice *parerga*, de orice ingrediente extrapeisagistice. Există, în definitiv, chiar în secolul al XVII-lea, peisaje cu adevărat pure, peisaje cu totul nelocuite? Din câte știm, ele sunt, de fapt, rarisime. Chiar dacă natura deține trei sferturi din partitura unui tablou, ea lasă întotdeauna suficient loc unor arhitecturi de fundal, unui grup de drumeți în planul median, unui pod zvârlit peste o apă, unei turme, unei mori, unei bărci, pe scurt prezenței – fie și aluzive – a unui mediu *construit* sau, în orice caz, *adăugat* celui natural. A vorbi despre peisaj absolut pur e, așadar, o vanitate. Apar la tot pasul semnificative dileme: cum vom clasa, de pildă, peisajul urban (*townscape*)?[17] Cum îl vom deosebi de pura topografie? Dacă ținem la prezența „imaculată“ a naturii, vom trata orice reprezentare a mediului citadin drept fără legătură cu pictura de peisaj. Dar atunci, o spectaculoasă galerie de artiști (de la Ambrogio Lorenzetti – prin Vermeer, Canaletto, Bellotto, Guardi – până la Utrillo) dispare din istoria peisajului european. Care e hotarul dintre așa-numitele *vedute esatte* – născute în Italia secolului al XVII-lea și foarte răspândite în Olanda secolului al XVIII-lea – și cele *ideate* sau *di fantasia* ale unor Ghisolfi, Pannini sau Marco Ricci? Când devine o lucrare arheologizantă, atentă la chipul *real* al ruinelor (ca în cazul lui Viviano Codazzi)[18], peisaj romantic (ca în cazul lui Hubert Robert)?

Dacă *Vederea din Delft* a lui Vermeer e peisaj, lucrările lui Pieter Saenredam sau ale lui Pieter de Hooch sunt și ele peisaje? Topografi ca Joris Hoefnagel sau Anthonius van Wyngaerde sunt peisagiști?

Admițând că peisajul arhitectural nu se potrivește foarte exact categoriei peisajului autonom, ce vom face cu peisajul animalier? Vom putea socoti peisaje vitrinele zoologice ale lui Roelant Savery? Iar dacă portretul unui personaj ilustru instalat într-un peisaj oarecare ține mai mult de specia portretului decât de aceea a peisajului (tratat, în cazul în speță, ca simplu fundal), atunci cum vom califica uriașul tablou al lui Paulus Potter de la Mauritshuis (Den Haag), în care ni se prezintă portretul „eroizat" al unui vițel, proiectat pe o „vedută" devenită anexă pură? În fine, dacă peisajul autonomizat reduce figurația la simplu *staffage*, în ce măsură lucrările unor Avercamp sau Aert van der Neer, în care *staffage*-ul acoperă totuși *întreaga* suprafață pictată – sunt peisaje?

Mai departe: pictorii de flori sunt o subspecie a peisagiștilor, derivați din aceștia printr-o și mai avansată specializare, sau ilustrează mai curând natura moartă? În ce măsură ornamentica vegetală a manuscriselor medievale (analizată ca element peisagistic de Ruskin) sau decorurile florale ale lui Philipp Otto Runge se pot discuta sub titlul de „reprezentări ale naturii"? Dacă da, atunci avem în ele un argument palpabil că nu orice reprezentare de natură e peisaj. Dacă nu, dacă le percepem drept simplă stilizare decorativă, vom trata drept *decorum* și scrupuloasele desene de flori ale lui Pierre-Joseph Redouté (admirat de Marie-Antoinette și de împărăteasa Joséphine), în ciuda certei lui aplicații „naturaliste"?

Există, apoi, lucrări destul de timpurii care, deși calificabile drept „peisaje cu figuri", sunt rezultatul colaborării unor artiști deja specializați. Lomazzo consemnează astfel colaborarea dintre un anume Cesare da Sesto și un peisagist, probabil nordic, zis Bernazzano, ca fiind anterioară lui 1510 (deci colaborării mai târzii dintre Patenier și Quentin Metsys).[19] Cu alte cuvinte, s-ar spune că „peisagistul" a devenit o persoană „autonomă" înainte de „autonomizarea" peisajului. Iar ceea ce socotim uneori drept „peisaj de fundal" e „fundal" doar prin raportare la scena reprezentată, în vreme ce prin raportare la propriul lui creator e deja peisaj pur. Pe de altă parte, Max J. Friedländer are dreptate să afirme că „datorăm cele mai înalte realizări ale picturii de peisaj unor maeștri care nu erau propriu-zis peisagiști" (van Eyck, Rubens, Rembrandt etc.).[20]

Cum vedem, dinaintea partizanilor „peisajului-instituție", născut ca atare abia către secolul al XVII-lea, se ridică un întreg labirint de întrebări, care pot fi evitate doar renunțând la prea vehementele distincții dintre „natura-scenă" și „natura-actor", practicate de unii cercetători. Există în Antichitate, ca și în Evul Mediu, o sumedenie de

lucrări în care, deși natura e utilizată doar ca fundal pentru o scenă mitologică sau religioasă, calitatea propriu-zisă a reprezentării obligă la o mai tolerantă grănițuire istorică și stilistică a peisajului „autonom“. Există fundaluri care se „autonomizează“ prin calitate artistică, înainte de a o face prin debarasare de *parerga*. Şi, de altfel, peisajul „de fundal“ e departe de a constitui o categorie atât de omogenă pe cât pare. Ambianța pe care el o oferă scenei reprezentate nu e întotdeauna neutră sau strict decorativă: s-ar putea alcătui, pe baza unui material ilustrativ suficient de întins, o foarte nuanțată tipologie a fundalurilor: de la cele care contrastează cu anecdota pictată, la cele care o susțin armonic, de la fundalul imanentizator, la cel eroizant, sau ironic, sau sentimental.

La capătul unor astfel de considerații, vom admite că e greu de imaginat o istorie a peisajului european din care frații Limbourg, van Eyck, Mantegna, Giovanni Bellini, Altdorfer, Dürer, Lorenzo Lotto și atâția alții ar fi absenți, pentru a face loc unor Grimmer, Lautensack, Hirschvogel etc., și aceasta numai pentru că – *strict cantitativ* – e *mai multă* natură la cei din urmă decât la cei dintâi. Un inexplicabil *cantitativism* e, de altfel, păcatul capital al unora dintre adepții „purismului“ teoretic în discuție. La limită, această tendință ar eșua în statistica cea mai vulgară: de la *n* copaci în sus avem peisaj, sub acest număr nu: când natura ocupă atâtea fracțiuni din întregul suprafeței pictate avem peisaj, când nu, nu! Or, cine se apropie cu mai puține prejudecăți de problema peisajului de fundal se vede în mod firesc înclinat să recunoască că în a doua jumătate a secolului al XV-lea, de pildă, și în primele decade ale secolului al XVI-lea, peisajul european cunoaște, în Italia mai ales, dar nu numai acolo, ceasuri glorioase.[21]

Dacă la începutul Quattrocento-ului la un Bono da Ferrara sau la Pisanello fundalurile au încă un caracter abstract, îngăduind o prezență mai curând mentală a naturii, câțiva ani mai târziu, la Pesellino (1422–1457) sau la Filippo Lippi (1406–1469), lucrurile se schimbă. Apar spectaculoase orizonturi absorbante, serpentine pierzându-se printre munți albăstrui, precum și timide decoruri arhitectonice, premise ale acelor cunoscute *fabriques* care vor face vogă în peisajul idealizat al secolului al XVII-lea. Impunătoarea lucrare *Martiriul Sf. Sebastian* atribuită lui Antonio și Piero del Pollaiuolo (National Gallery, Londra) cuprinde, în jumătatea ei superioară, un grandios peisaj, cu efecte de adâncime obținute printr-o abilă manipulare a perspectivei cromatice. În apa râului ce șerpuiește spre planul ultim, se oglindesc, pictural, siluetele formelor vegetale dimprejur. Tot la National Gallery din Londra se poate admira o *Adorație a Regilor* a lui Filippino Lippi, în care două treimi din întreaga suprafață a tabloului (ca să vorbim în termenii cantitativismului mai sus invocat…) sunt acoperite de un peisaj muntos, deschis, în extrema

lui dreaptă, către depărtări ritmate de o melancolică procesiune de coline. În aceeași colecție, ni se pare demnă de înregistrat o lucrare de Luca Signorelli (1441–1523), pe care îl cunoaștem ca pictor de exasperate anatomii, dar care se dovedește aici (*Fecioara cu Pruncul*) un dotat creator de peisaj. Un detaliu din planul al doilea al tabloului ne reține, în mod special, atenția: sunt doi călugări surprinși într-un moment de răgaz „la iarbă verde“; stau întinși pe o pajiște, cu toiagurile și legăturile pentru merinde abandonate alături; s-au descălțat și citesc, într-o benevolentă lumină de amiază. Momentul, de o pioasă candoare, dar, în același timp, de o viguroasă ruralitate atestă o formă de integrare în natură care nu mai avea nevoie să aștepte o sută de ani pentru a se exprima peisagistic. Antonello da Messina, Fra Bartolomeo, Cima da Conegliano (vezi *Peisajul de coastă cu doi bărbați luptându-se* de la Muzeul Dahlem din Berlin), Giovanni Bellini și, mai cu seamă, Giorgione (cu al său faimos *Il Tramonto*, care e, în fond, peisaj autonom) vor reprezenta cu strălucire gustul pentru peisaj în secolul al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea. Fenomenul nu este, de altfel, la data respectivă, strict italienesc, ci european. El se ilustrează, credem, suficient de convingător și prin nume ca Jan van Eyck, Geertgen tot Sin Jans (vezi *Ioan Botezătorul* de la Dahlem), Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Jan de Beer (excelentul triptic de la Wallraf-Richartz Museum din Köln), Wolf Huber (cu desenele sale în peniță păstrate la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg), Hans Wertinger (autor al unui ciclu de anotimpuri incluzând – pentru luna iunie – o scenă de picnic a cărei vivacitate trimite cu gândul la „dejunurile pe iarbă“ impresioniste).

Din cele de mai sus, rezultă că distincția dintre „peisajul de fundal“ și „peisajul autonom“ este departe de a fi relevantă. Mai mult decât atât: trecerea naturii din fundal în prim-plan, în loc să indice eliberarea ei din cercul vicios al antropomorfismului european, nu e decât o mai subtilă afirmare a acestuia. Ea pare lăsată să ocupe întreaga scenă, pare, în sfârșit, să devină obiectul unei dezinteresate declarații de dragoste, dar, în realitate, declarația aceasta se dizolvă, pe nesimțite, în stupoarea unei rupturi încă și mai adânci. Izgonit din peisaj, omul se manifestă în continuare, spectral, în preajma lui. Îl contemplă. Propunându-și natura drept *obiect* pur, privitorul se afirmă încă și mai acut pe sine ca *subiect*. Încât *„peisajul autonom“ devine „peisajul de fundal“ al conștiinței care îl contemplă*. Privitorul își transformă propriile obsesii în *parerga* ale peisajului privit. O dată mai mult, natura nu e lăsată singură… Şi, cu cât se vorbește mai mult despre ea, cu cât i se fac mai multe portrete, ființa ei adevărată se îndepărtează. Ca un idol care e cu atât mai misterios, cu cât își arată mai multe chipuri: ca un adevăr cu atât mai suspect, cu cât e mai des repetat în retorica zilnică.

Suntem de părere, prin urmare, că apariția peisagistului profesionist și a peisajului autonom este mai curând expresia unei *crize de comunicare* între natură și om decât garanția unui sentiment al naturii pur și echilibrat. Deocamdată, ne mulțumim să recurgem, în locul demonstrației, la o analogie. Şi anume: cine ar încerca să schițeze o cât de frugală istorie a sportului ar constata, fără îndoială, că apariția competiției atletice nu coincide, în timp, cu apariția atletului specializat, a sportivului de performanță. Sportul în sine e mai vechi decât sportivul de meserie, gimnastica e mai veche decât gimnastul profesionist. Profesionismul e, cu alte cuvinte, o „invenție“ târzie a sportului european, atât de târzie, încât abia în ultimele decenii el și-a atins apogeul și criza deopotrivă. Atletul antic era unul de ocazie: el deținea, desigur, resurse fizice neobișnuite, dar nu era anume antrenat pentru a fi redus la exercitarea lor exclusivă. Tânărul atenian sau spartan se raporta mereu la idealul omului *total*, armonic, al omului în care energia fizică și calitatea psiho-spirituală sunt just proporționate. Nu se accepta corpul frumos decât ca semn al sufletului frumos, nu se accepta, așadar, hipertrofia unuia în dauna celuilalt. „Gimnastul“ (*gymnastés*) era infinit mai mult decât un simplu „specialist“ în cultura fizică (*paidotríbes*), în măsura în care putea divaga teoreticește asupra artei sale. Pe scurt, gimnastica era un „de la sine înțeles“ al „paideii“ clasice, democratic oferit oricărui cetățean tânăr. Abia târziu s-a produs radicala sfâșiere a omului total în două categorii de estropiere: savantul neputincios, pe de o parte, și atletul decerebrat, pe de alta. Dar apariția acestei „specializări“ nu semnifică nicidecum un progres în economia generală a speciei umane. Dimpotrivă: când devine necesar un specialist al vitalității fizice cum este sportivul de performanță înseamnă că regnul uman, în întregul lui, trăiește o criză de vitalitate. Când sportul devine o funcție *autonomizată* în cadrul societății, o ocupație de castă, cu greu se poate vorbi despre un triumf al energiei și abilității corporale; ceea ce se petrece e mai curând o trecere a acestora în clasa „curiozității“, a excepționalului. Din experiență de masă, subordonată idealului mai înalt al deplinătății somatic-spirituale a ființei umane, sportul devine un spectacol remunerat, în cuprinsul căruia o minoritate de meseriași suprasolicitați mimează, dinaintea unei majorități dezadaptate, utopia efortului dezinvolt și a competitivității echitabile.

Tot astfel, apariția peisajului autonom, lansarea naturii ca vedetă a imaginii și a „peisagistului“ ca „manager“ al ei ni se pare a atesta ocultarea semnificației ei reale și ecloziunea unei grave degenerescențe a relațiilor dintre om și natură, ajunse astăzi în punctul lor critic. Așa stând lucrurile, socotim – împreună cu Jean Zeitoun – că, în cercetarea naturii și a sentimentului naturii, termenul „peisaj“, departe de a constitui „conceptul central“, ar trebui să capete

statutul unui simplu „concept operatoriu“[22], al unui instrument orientativ, pertinent numai până la o anumită limită. Odată lămurit acest lucru, putem începe.

Note

7. Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape“, în *Norm, and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, p. 107.

8. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Cf. *infra*, cap. III, n. 86.

9. Heinrich Lützeler, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei“, în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, p. 211.

10. Yvonne Thiéry, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris–Bruxelles, 1953, p. 1.

11. E. Tietze-Conrat, „Das erste moderne Landschaftsbild“, în *Pantheon*, XV, 1935.

12. Cf. E. H. Korevaar-Hesseling, *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947, J. A. Raczyn´ski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937, Cornelis van de Wetering, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*. Diss. Bonn, 1938.

13. Cf. Karl Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*, München, 1876, F. Basuradschi, *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f. a., Margret Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910, Hans Otto Schaller, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Berna, 1910, M. Rostovtzeff, „Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft“, în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–196, Joseph Gramm, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, Chr. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape*, New Haven, 1944, K. Schefold, „Vorbilder römischer Landschaftsmalerei“, în *Mitteilungen des deutschen Archäologischer Instituts. Athenische Abteilung*, Atena–Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.

14. Cf. H. O. Schaller, *op. cit.*, p. 8.

15. Cf. M. Heinemann, *op. cit.*, p. 22.

16. Cf. Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, London, 1961, și Laurence Sickman, Alex. Soper, *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art“), London, 1971.

17. Cf. J. G. Links, *Townscape Painting and Drawing*, 1972, și Th. G. Cullen, *Townscape*, London, 1961.

18. Cf. Roberto Longhi, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica“, în *Paragone*, an VI, nr. 71, nov. 1955.

19. E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 151, n. 24.

20. Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947, trad. engl. *Landscape. Portrait. Still-life*, Oxford, f. a., p. 70.

21. Cf. între altele, Rezio Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, M. Moore, *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920, St. Bottari, „La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento“, în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Venezia, 1963, și A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

22. Cf. Jean Zeitoun, „La notion du paysage“, în *Nouvel environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.

I. Natură și feminitate

1. Zeița-Natură. Câteva alegorii europene

Înainte de a fi interesantă vizual, natura a fost – încă din Antichitatea timpurie – extrem de stimulatoare în plan alegoric. Înainte de a fi „priveliște“, ea a fost, așadar, un personaj; și întotdeauna un personaj *feminin*.

Conceptul de „natură“ (*phýsis*)[23] – așa cum era folosit încă de presocratici – stătea, e drept, la început, deasupra oricărei personificări. La Parmenide, apare însă, alături de conceptul însuși – resorbit, de altfel, în mai cuprinzătorul „ființă“ –, și o imagine: aceea a unei zeițe „care ține cârma tuturor lucrurilor“ (*pánta kybernái*) și care ca „principiu al amestecurilor“ (*míxios árchei*) prezidează domeniul „împerecherilor și al nașterilor“ (Diels-Kranz, fr. 12, 3–6). În strâns raport cu Eros (fr. 13)[24], zeița lui Parmenide e recunoscută încă de Plutarch ca nefiind alta decât Afrodita[25]. În chip semnificativ, îi sunt atribuiți, drept „fii“, *Thánatos* (Moartea), *Hýpnos* (Somnul), *Léthe* (Uitarea) și *Géras* (Bătrânețea), entități de același ordin, așadar, cu cele socotite de Hesiod drept „fii ai zeiței Nopții“ (*Theogonia*, v. 211–228).[26] Afinitățile dintre Zeița-Natură și zona nocturnă a lumii vor avea un prelung ecou în întreaga istorie a culturii europene, de la presocratici până la Novalis. Simbolic, noaptea desemnează, ca și nuditatea, lipsa oricăror atribute, haosul, substanța necalificată a începuturilor. Natura e – în acest context – definită ca *materia prima*, ca latență, ca temelie nevăzută, față de care „peisajul“ e doar un „fenomen“ întâmplător.

Prezența Afroditei – cealaltă „rudă“ simbolică a naturii – se va consolida și ea în ambianța culturii antice, până la a deveni, la Epicur și, mai ales, la epicureanul latin Lucrețiu, explicită. Lucrețiu preia aproape literal imaginea parmenideană: naturii-cârmaci (*pánta kybernái*) îi corespunde *Natura gubernans*. Iar identificarea cu Venus e proclamată în versuri celebre:

> *Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas*
> *alma Venus…* etc.

Ecuația Venus–Natura e somptuos dezvoltată și în texte care, deși ne-au parvenit în transcrieri târzii, se referă la o tradiție mai veche și – spiritual – opusă gândirii epicureice: o tradiție legată, mai curând, de universul orfic[27]. Într-o bogată suită de incantații magice, antologate de K. Preisendanz[28], se întâlnește atât tema „naturii-mumă“ (*Phýsis pammétor*), cât și a echivalenței ei cu Afrodita. Imnurile la care ne referim se rosteau în timpul pregătirii unui „elixir“ al iubirii a cărui putere magică depindea de bunăvoința „stelei Afroditei“.[29]

Spectaculoasă – pe linia analogiei mai sus invocate dintre natură și

noapte – este tendința unor texte orfice de a suprapune figura Afroditei cu aceea a Lunii:

Atotnăscătoare și de iubire zămislitoare Afrodita,
Purtătoare de faclă, luminoasă, strălucitoare Selenă…[30]

(Preisendanz, IV, 2556)

Într-o lungă „rugăciune către Selene“, citată de Kerényi, identitatea „Physis–Aphrodite–Selene“ devine tema dominantă.[31] Zeița, început și sfârșit a tot ce există, forță atotdeterminatoare (*Damnó*) determinând Determinarea însăși (*Damnodamía*), ține în mână un sceptru de aur și, ca o adevărată „podoabă a nopții“ (*nyktós ágalma*), este „frumoasă prin naștere“ (*kalligéneia*). Ne aflăm, poate, cu aceasta, dinaintea unuia dintre primele documente europene atestând „frumusețea“ naturii. Iar caracterul ei „lunar“ va continua să se afirme, într-o formă sau alta, și în alte texte. În *Hypnerotomachia Polyphili*, de pildă, el e sugerat prin întruchiparea naturii ca „nimfă“. Stăpâna nimfelor e, se știe, Diana, totodată zeiță a Lunii. Pe de altă parte, alegoria nimfei pune în joc și complexa simbolică a universului acvatic, asupra căreia vom reveni îndată. Nimfa e o ființă vegetal-umidă. Şi somnolentă (*die Nymphe darf nicht munter sein / Und wo sie steht, da schläft sie ein*[32] – spunea Goethe, *Faust*, II, v. 1276). În aceeași ordine de asociații, Wolfgang Kemp citează o inscripție aflată pe o gravură aparținând lui Marten de Vos (sfârșitul secolului al XVI-lea) și potrivit căreia:

Auspicio Lunae, Naturae munera crescunt
Robur et hinc Infans concipit omne suum.[33,34]

Literatura pitagoreică (vezi, de pildă, colecția de imnuri ale lui Mesomedes[35]) face adesea din „Muma universală“ (*kósmu matér*) un personaj complementar, ca și Luna, zeității diurne a Soarelui. În acest context, ea apare ca asimilabilă nu doar Afroditei, ci și zeiței Rhea-Cybela. Independent de Mesomedes și două veacuri după el (400 e.n.), poetul roman Claudian ilustrează de asemenea relația dintre Zeița-Natură și Zeul-Soare (cf. *De consulatu Stichionis*, 2, v. 424–431), recurgând la o imagine mitică nu lipsită de elemente orientalizante (mithraice).[36] Zeița-Natură apare ca păzitoare a pragului îndărătul căruia se află „grota nesfârșitului Aion“[37] (*immensi spelunca Aevi*), loc originar al Timpului și al Lumii. În jurul grotei stă încolăcit Uroboros, șarpele care-și mușcă singur coada, simbolizând veșnica reiterare a marilor cicluri cosmice. Natura păzitoare de prag e „bătrână, dar frumoasă“. De membrele ei sunt legate suflete înaripate:

Vestibuli custos vultu longaeva decoro
ante fores Natura sedet, cunctisque volantes
dependent membris animae…

În interiorul grotei lui Aion, se află zeița Nyx (Noaptea)[38] și două

surori (Ide și Adrasteia), ambele adorate adesea drept simple aspecte ale Rheii-Cybela. Aspectul „Adrasteia“ ar accentua nu atât dimensiunea *maternă* a zeiței, cât pe aceea de *judecătoare* a sufletelor, „vameșă“ a celor care ies din „grota originară“ pentru a intra în viață sau, invers, revin, prin moarte, la stadiul latenței transmundane. Adrasteia e deci o zeiță a Destinului. A te naște e a cădea sub legea ei, de care doar moartea te eliberează. Kerényi notează și identitățile stabilite în mediul stoic între *Adrásteia*, pe de o parte, și *Anánke* (necesitatea), *Peproméne* (predestinarea), *Heimarméne* (sortitul), *Prónoia* (providența), pe de alta.[39]

Aspectul „Adrasteia“ al naturii nu este însă atât de răspândit în aria europeană pe cât este de răspândită alegoria „Naturii-mumă“. Ea reapare, iată, în plin Ev Mediu, la Alain de Lille, în poemul său epic *De planctu Naturae*.[40] După Wolfgang Kemp, sursa scriitorului medieval e „bine cunoscuta viziune a lui Isis“ a lui Apuleius (*Metamorfoze*, 11, 47).[41] Ni se descrie o „tânără femeie“ a cărei îmbrăcăminte oglindește întreaga Creație. Pe cap, poartă o coroană care se învârtește, simbolizând cerul zodiacal. Roba ei e și ea un simbol: al elementului Aer; tot astfel, mantia și tunica sunt, respectiv, simboluri ale Apei și Pământului.

Un alt model iconografic al naturii este acela al zeiței nude cu mai mulți sâni, din al căror lapte se hrănește întreaga suflare. E acea Diana Ephesia, *Multimammia* (*Polymastós*), unul dintre idolii cu care primii creștini aveau cel mai mult de furcă (cf. Hieronymus, *Comentariu la Scrisoarea către efeseni*, în Migne, *Patrologia Latina*, 26 S. P. 44).[42] Wolfgang Kemp regăsește o imagine asemănătoare într-o scrisoare a lui Pietro Summonte către Marc-Antonio Michiel, datată 20 martie 1524[43]: e vorba de o ilustrație la Pliniu, aparținând unui oarecare Gaspare Romano. Natura e reprezentată ca o frumoasă femeie șezândă, care ține dinaintea sânilor un glob pământesc asupra căruia își revarsă laptele.

În sfârșit, Cesare Ripa, în a sa *Nova iconologia* (Roma, 1618), reia același motiv, explicându-l în termeni aristotelici: „Femeie nudă, cu sânii plini de lapte și cu un vultur în mână – cum se vede într-o medalie a împăratului Hadrianus – reprezentând Natura, conform definiției lui Aristotel din cartea a doua a *Fizicii*: principiu aflat în lucrurile unde găsim mișcarea și transformările prin care iau naștere toate cele pieritoare. E femeie și e nudă și se împarte, ca principiu, în activ și pasiv, activului zicându-i-se formă, și pasivului – materie. Activul e desemnat prin sânii plini de lapte, căci forma e cea care hrănește și susține lucrurile create, tot astfel cum – cu sânii săi – femeia își hrănește și susține pruncii. Vulturul, pasăre prădătoare și foarte lacomă, e legat mai ales de celălalt principiu, numit materie, care, mișcându-se și schimbându-se din nevoia de formă, distruge sau,

în orice caz, combate lucrurile pieritoare.“

În veacul al XVIII-lea, alegoria naturii își pierde aura speculativă, prezentă încă în textul lui Ripa, pentru a cădea în pastoralitate și didacticism. Natura e o tânără fecioară destinată să dea artelor lecții de simplitate.[44] Din „model“ ideal, ea devine, din ce în ce mai categoric, o „învățătoare activă“, sfârșind, în preajma Revoluției Franceze, prin a se consacra drept alegoria optimă a democrației. Ea e muma unor copii – oamenii – egali în drepturi. Fraternitatea și Libertatea devin atributele ei constante. Guillaume Boichot o reprezintă ca atare în relieful de deasupra intrării principale a Panthéonului parizian. Iar criticul Franței revoluționare, Quatremère de Quincy, explică și omagiază lucrarea lui Boichot în termeni caracteristici.[45]

Pătrunzând în ambianța Germaniei moderne, ne vedem îndemnați să revenim la întruchipările orfice ale naturii.[46] Îl vom menționa pe Goethe și, mai ales, pe tânărul teolog elvețian din cercul lui de la Weimar, Christof Tobler, cunoscut în epocă pentru exaltatele sale pagini despre Zeița-Natură și pentru o serie de traduceri din literatura orfică. Între ele, se află chiar un „imn către Physis“[47] alcătuit din aproape toți acei *topoi* enumerați până acum: Natura-*Polyméchanos* (Atotproducătoarea), Natura-*Kybernéteira* (Călăuzitoarea), Atotdeterminatoarea (*Pandamátor*), Nedeterminata (*Adámaste*), Veșnic-mișcătoarea (*Kinesiphóre*), Semănătoarea (*Polýsporos* = bogată în semințe) etc. Trebuie de altfel specificat că atunci când Tobler – abandonând oficiul de traducător – își spune propria părere în legătură cu chipul Zeiței-Natura, el îi adaugă o notă absentă din textele orfice: „Fără să o rugăm și fără să ne prevină – spune el –, ea ne antrenează în dansul ei și ne învârtește până când îi scăpăm din brațe, extenuați.“[48] Naturii i se atribuie, așadar, *echivocul dansului*, atrăgător și riscant deopotrivă. Ea se joacă. Seduce. Înșală. Așa o vede și Goethe când, la 2 august 1831, îi spune lui Soret: „Natura este o fată tânără și nițel cochetă, care ne atrage printr-o mie de gesturi, dar care, tocmai când avem impresia că ne aparține, ni se smulge din brațe, lăsându-ne să îmbrățișăm o umbră.“ E ceva *dionisiac* în spectacolul oferit de natură; ea degajă o vitalitate absorbantă, devorantă aproape, profund neliniștitoare. „Dansul“ ei narcotizează. Apelurile ei sunt parabole ale amăgirii înseși. Suntem, pe scurt, confruntați cu o stihie aflată, în sine, „dincolo de bine și de rău“, o instanță neutră și cu atât mai severă, dinaintea căreia suntem puși la încercare. Ne vom lăsa amăgiți sau vom rezista farmecelor ei de suprafață, pentru a-i descoperi adevărul, care pare să fie totuna cu neantul acelor farmece? Cum vedem, natura capătă, încet-încet, toate atributele „Eternului Feminin“: ea poate fi dătătoare de viață, mumă binefăcătoare, care ne „înalță în tării“, sau iluzie pură și cădere.

Duplicitatea fundamentală a imaginii naturii se poate ilustra și prin caracterizările, aparent contradictorii, pe care ea le capătă în unele tradiții ale culturii europene: în tradiția clasică, de pildă, ea e „*Ratio*“, principiu al ordinii, al clarității, nu o dată întruchipat de zeița Minerva. În limbajul neoplatonicilor însă, natura, ca *anima mundi*, preia ceva din bifrontalitatea sufletului plotinian: cu un chip privește în sus, cu altul în jos. Un Benedetto Varchi (*Lezione della Natura*) vedea în ea o simplă *potenza irrazionale*, adăugând totuși că, paradoxal, ea nu face nimic *irrazionabilmente*. Natura este deci, ca și feminitatea, o *coincidentia oppositorum*. Oricum, chiar și în ipostaza ei de germene al „rătăcirii“, așadar în ipostaza ei „negativă“, ea nu e mai puțin sublimă, căci devine aproape o „probă inițiatică“, un criteriu de selecționare a celor puternici. Am spune că în ființa naturii – mereu, ca și în aceea a feminității – regăsim structura intimă a *muzicii*.[49] Le vedem întâlnindu-se sub categoria dionisiacului: ele sunt, rând pe rând, irezistibile, generoase, incomprehensibile și periculoase; sunt devenirea însăși: imposibil de captat și captând totul, fără încetare. De altfel, rădăcina *phy* din care derivă cuvântul grecesc pentru „natură“ (*phýsis*) evocă ideea de „creștere organică“, „desfășurare“, „devenire“ (vezi și derivația *phytón* = plantă).[50] Kerényi propune pentru *phýsis* traducerea germană *Gewachsenheit*. E, așadar, „Ființă“, dar Ființă percepută pe fondul unei perpetue deveniri, „Ființă întru Devenire“ ar spune filozoful.

Acesta este marele echivoc al naturii (nu era și muzica, după Thomas Mann, „echivoc devenit sistem“?): ea are chipul *stabilității* ultime și destinul neîncetatei tranziențe. Ea pare un monument durabil, și este, în fond, inconsistentă, ca o alunecare de ape.

2. Natura și simbolica apei

Lanțul simbolic Natură–Noapte–Feminitate se prelungește în mai toate marile arii culturale ale lumii, prin anexarea simbolismului acvatic. Ca și feminitatea, apa e substanța fertilității. Ca noaptea, ea e o emblemă a virtualului[51], a ne- (sau mai bine a pre-) determinării. Ca și natura, ea pare trupul însuși al devenirii. Pe linia simbolismului acvatic, putem avea acces la tot ceea ce în perimetrul naturii e *mișcare*.[52] De la mișcarea aparentă, la cea secretă a elementelor. De la unduire, adiere, foșnet, până la trecerea ritmică a anotimpurilor. De la prăvălire și revărsare, până la tăcerile germinative ale seminței vegetale. Natura, în esența ei, e *curgere*; e un episod din marele fluviu cosmic, „apă filozofală“. Semnul caracteristic al metabolismului ei e *ondulatoriul*. Valul, văile și colinele, straturile suprapuse ale oricărei secțiuni geologice, mișcarea vânturilor, forma norilor, totul pare să aibă drept principiu morfologia undei. Natura opune sferei rotitoare a gândirii egale cu sine cadența creșterii și descreșterii, a fluxului și

refluxului. Marea, deșertul, plaiul, holda mișcătoare sunt, prin structura lor, ilustrări tipice ale naturii. „Natura“ naturii e *legănarea*. O dată mai mult, ne întâlnim cu alegoria dansului, a naturii organizate muzical. Şi una dintre marile intuiții ale peisagisticii eminesciene a fost tocmai aceasta: intuiția unei esențiale afinități simbolice între fire și legănare, ca și între fire și muzică. „Danțul, muzica, pădurea“ din *Povestea teiului* sunt „treimea“ profană a unei întregi secțiuni a liricii romantice. Şi ce ciudat ne apare, din această perspectivă, acel vers des repetat al lui Eminescu, din *Ce te legeni…*:

Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vânt…

Fără vânt? Dar ce fel de legănare e aceea iscată fără vânt? Una strict simbolică? Nu e ea legănarea reală, care definește orice fragment de natură, fie el și nemișcat în aparență? Legănarea e în *sinea* naturii, nu în afara ei. Pădurea e „danț“ prin simplul fapt de a fi pădure, iar față de „danțul“ ei esențial, cel provocat de bătaia vântului apare ca un simplu accident.

Înțelegerea naturii ca legănare, pe care simbolica apei o face posibilă, se dovedește a fi, până la urmă, o temă adiacentă temei fundamentale a „Naturii-mumă“. Natura ca „leagăn al umanității“, „sânul naturii“ – iată un lanț de metafore la care conduce, în mod expres, considerarea fluidității ei funciare. „Dintre cele patru elemente – spune Gaston Bachelard –, numai apa poate legăna. Ea este elementul legănător prin excelență. E o caracteristică în plus a firii ei feminine.“[53] Numai pe temeiul acestei asimilări dintre natură și maternitate s-a putut naște mistica „întoarcerii la natură“. Ea speră într-o restaurare a omului prin readucerea lui „la obârșie“. Personajul „socializat“ până la înstrăinare de sine vrea să se nască parcă a doua oară, cufundându-se în apa maternă a naturii, asemenea creștinului în apa botezului…

Dar dincolo de aceste conotații simbolice[54], asimilarea naturii cu acvaticul poate avea, credem, repercusiuni imediate asupra înțelegerii unor aspecte specifice ale peisajului european. Mai întâi, la propriu, apa e, pentru peisagist, o „materie primă“ predilectă. Pictorii olandezi ai veacului al XVII-lea și, mai ales, impresioniștii veacului al XIX-lea sunt pictori ai fluidităților. Fiziologia plină de nuanțe a atmosferei, reflexele infinitesimale de pe suprafața apelor, jocul imprevizibil al luminii de la un ceas la altul al zilei, de la o clipă la alta și, în general, gustul pentru aspectul cel mai fugace al lucrurilor, pentru trecător, pentru instantaneu sunt, toate, reacții de simpatie față de ceea ce în natură e instabilitate, devenire, apă.[55] Pictorul olandez dispune însă, întru aceasta, de un mai singur acces către *universal* decât pictorul impresionist. El știe să regăsească acvaticul în întreaga țesătură a naturii: în șerpuirea câte unui drum de țară, în titanomahia norilor, în

desenul neregulat al câte unui arbore. Impresionistul nu mai are organ decât pentru acvaticul propriu-zis, pentru apa luată ca atare. El e îndrăgostit de râuri, lacuri, țărmuri maritime, ploi, așadar de obiecte *explicit* devenitoare. Olandezul știe să citească mișcarea, evanescența și în liniștea unei pietre. Impresionistul preferă să o reproducă numai acolo unde este evidentă. Iar când, asemeni lui Monet, își alege drept model piatra unei catedrale, el trebuie să o dinamiteze, să o transforme în cascadă, pentru a o reproduce. De aceea, impresionismul sfârșește prin a pierde sensul formei și intuiția coeziunii intime a lumii concrete, pe care olandezul știa încă să le respecte. La fel de sensibil ca și pictorul ottocentist la dinamica naturii, pictorul Olandei seicentiste nu are nevoie să o identifice *dezagregând* lumea. Pe scurt, mișcarea e *formativă* într-un peisaj olandez și *informală* într-unul impresionist. „Informală" și, în fond, „gestuală": căci, de la o vreme, nu atât mișcarea elementelor pictate ne întâmpină în acest tip de peisaj, cât urma mișcărilor pictorului, tușa, pensulația. Cât despre reacția postimpresioniștilor la dezintegrarea concretului în care înaintașii lor eșuaseră, ea se va dirija inevitabil împotriva acvaticului însuși. „Unduirile" lui Gauguin au semnificație pur decorativă: sunt joc grafic abstract. Van Gogh pare să aleagă dintre cele patru elemente mai curând *focul*, dinamic și el, dar dotat cu o anumită autonomie formală incomparabilă cu „pasivitatea" apei. În sfârșit, Cézanne se îndreaptă către polul opus fluidității, către condensat, solid, static. Modelul său preferat este *pământul*.

Dar asimilarea naturii cu acvaticul poate fi fructificată nu numai în interpretarea practicii peisagistice imediate. Ea explică, în același timp, una dintre dimensiunile caracteristice ale sentimentului european al naturii: *antropomorfismul*. Apa este, prin definiție, amorfă. Prin urmare, ea este oricând gata să preia forma unui eventual recipient. La fel, pentru mulți artiști, natura pare să se contamineze de „forma" unor „stări sufletești" străine obiectivității sale. Ea devine „veselă" sau „tristă", „zbuciumată" sau „euforică", „nesimțitoare" sau „alinătoare", după cum conștiința pe care ea o umple are unul sau altul dintre aceste atribute. S-ar putea spune că în Europa natura e, în mult mai mare măsură decât în Orient, „poluată" de problematică umană. Nu o înțelegem decât ca pe o replică a propriilor noastre afecte.

Ea ne poate confirma – în mod empatic – sau ne poate respinge, dar și într-un caz, și într-altul, ea există ca un *acompaniament* oarecare al umanității. În ceea ce ea are pur stihial, obiectiv, lipsit de orice conotații antropomorfe, natura rămâne pentru european o pasiune imposibilă. O utopie. Chiar dacă peisajul autonom al veacului al XVII-lea o portretizează pentru ea însăși, ridicând-o la rang de personaj unic al discursului plastic, „autonomia" ei e, iremediabil, resimțită ca

„singurătate“. Prezența naturii nu e, cu alte cuvinte, pentru european, *monolog* al ei, cât simptom al *absenței* patetice a omului. Natura devine, în definitiv, alegoria acestei absențe, și nimic mai mult. Încât nu greșim dacă socotim peisajul european ca pe o *definiție apofatică* a naturii, o definiție „prin negație“, asemănătoare definiției date lui Dumnezeu însuși în textele Bisericii răsăritene, inspirate de Dionysios Pseudo-Areopagitul.[56]

Suntem, cu aceasta, în pragul unei declarații paradoxale: natura, în principiul ei, e tocmai ceea ce pictura de peisaj familiară nouă *nu* ne arată. Cu alte cuvinte, există o mare diferență între natură în înțelesul ei metafizic și natura-priveliște, accesibilă percepției noastre și reprodusă de pictori. Cea dintâi e mai curând un depozit energetic primordial, capacitate pură, care nu se actualizează în mod necesar sau care, dacă se actualizează, o poate face în nenumărate chipuri. Natura-priveliște e doar unul dintre aceste chipuri posibile. Max J. Friedländer avea, așadar, dreptate să considere peisajul ca fiind o realitate de ordin „fenomenal“ (în sens kantian), și nu una având raportare la „numen“, la natura înțeleasă ca „lucru în sine“.[57] Natura ca „lucru în sine“, natura filozofilor, nu poate fi reprezentată. Iată cum o definește Aristotel: „…într-un sens se numește natură (*phýsis*) materia primă care servește de substrat (*hypokéimenon*) lucrurilor care au în ele însele principiul mișcării și schimbării, iar în alt sens natura este forma și tipul (*he morphé kái tó éidos*) conform definiției“.[58] în nici unul dintre aceste sensuri, natura nu este cea pe care suntem obișnuiți să o căutăm într-un tablou. Natura pictorilor nu e nici simplu „substrat“, nici „formă ideală“. E un episod particular din aventura complicată a materiei, o *treaptă* al cărei sens nu se realizează decât în măsura în care ea lasă să transpară – dincolo de contingențele ei – intuirea, greu de articulat, a originarului. Când aceasta nu se întâmplă, peisajul pictat nu e decât cultul unei iluzii.

3. Natura, pictorul și filozoful

De teama căderii în iluzoriu, filozoful de tip european are tendința să pună natura imediată între paranteze. Aflat în peisaj, personajul speculativ divaghează. În cel mai bun caz, natura e pentru el o ocazie în plus de a fi absent. Față de ambianța citadină, ea are avantajul de a rămâne concretă, fără a mai fi totuși „lumească“. O respiri, o parcurgi și poți totodată, în patosul meditației tale solitare, să o treci cu vederea. Iar dacă te oprești o clipă pentru a o contempla, te vezi obligat să-ți întrerupi șirul gândurilor. Natura este „un zeu gelos“, ca și cel biblic. Nu se livrează decât celor care i se dăruie, la rândul lor, în deplină inocență. Peisagistul trebuie, de aceea, să fie – și este adesea – un inocent. Iar peisajul, ca gen artistic, este un domeniu fundamental *nefilozofic*. Căci el crede în fantasme și le consacră drept

definitive. Contemplând dansul Naturii-Afrodita (*Dame Nature* i se spunea în Anglia medievală), filozoful surâde distant, străvăzând baudelairian neantul din ea. Peisagistul însă – conștient sau nu – o creditează, o urmează halucinat, dispus să vadă neantul mai curând în el însuși decât în ea.

Există la Heidelberg, pe colina de pe malul drept al Neckarului, un drumeag pașnic pe care plimbându-te străbați o pădure, fără a pierde din ochi orașul din vale. I se spune *Philosophenweg* (*Drumul filozofilor*). Anecdota propriu-zisă a denumirii acesteia e neesențială. Ceea ce însă poți intui avansând pe acest drum e opacitatea la imediatul naturii pe care promenada filozofică o presupune. Drumul e banal, cum puține locuri din Heidelberg sunt. Pentru filozof, orice cărare e culoarul unui raționament. Iar dacă se oprește, uneori, locului, altfel decât țintuit de o concluzie importantă, el o face fie pentru a-și umple igienic plămânii cu aer, fie pentru a savura depărtarea de lume din perspectiva căreia își construiește sistemul. Naturile speculative se plimbă așadar – ca Heidegger – nu prin pădure, ci prin cuvântul pădure. E o limită care apare încă și mai limpede în cazul filozofilor secunzi sau al filozofarzilor. O adevărată paradigmă de neadecvare la natură o constituie, de pildă, Jean-Jacques Rousseau în *Visările unui hoinar singuratic*. Jean-Jacques Rousseau se plimbă prin Jean-Jacques Rousseau. Plimbarea nu e pentru el decât pretextul motrice al interesului față de sine. Iar când reușește să-și țină firea pentru a se bucura totuși de ceea ce vede, abia dacă atinge treapta unei suspecte curiozități botanice. Încă de la prima plimbare, Rousseau notează: „Am remarcat două plante destul de rare în împrejurimile Parisului […]. Una era *picris hieracioides*, din familia compozeelor, cealaltă un *buplevrum falcatum*, din cea a ombeliferelor. Această descoperire m-a bucurat și m-a distrat îndelung, și a fost urmată de alta, a unei plante și mai rare…“[59] În cursul plimbării a cincea, pasiunea botanică se declară cu vehemență sporită: „…nu voiam să las nedescris pe larg nici un fir de iarbă, nici un atom vegetal. Ca urmare a acestui frumos proiect, în fiecare dimineață, după ce luam dejunul împreună cu toată lumea, mă duceam, cu o lupă în mână și cu *Systema naturae* sub braț, să cercetez câte un sector al insulei, pe care o împărțisem în vederea acestui scop în mici pătrate…“[60] Plimbarea a șasea convertește curiozitatea în manie: „…mă ocup temeinic să pun în execuție înțeleptul proiect de a învăța pe dinafară tot *Regnum vegetabile* al lui Murray…“[61] Cu aceasta, cercul se închide. Gânditorul, după străveziul său ocol prin peisaj, revine la sine, cu ideea fixă de a învăța pe de rost o carte. Comunicarea cu natura e compromisă prin exces de reflexie sau, mai rău, prin ticuri cvasiștiințifice de „naturalist“. E limpede: nu „trestiei cugetătoare“ îi e dat să aibă intuiția lui „a fi în natură“, ci trestiei pur și simplu.

Personajul cu înclinații mistice nu e, de obicei, nici el, mai credincios naturii decât filozoful sau omul de știință. Pentru el – cum spune undeva C. S. Lewis –, „a admira natura pentru ea însăși“ e ca și cum, aflându-te dinaintea unui poștaș, îi admiri cu atâta ardoare uniforma, încât uiți de scrisoarea pe care ți-o întinde.[62] Sentimentul naturii e, într-adevăr, nu o dată, „o naivă fascinație a suprafețelor“.[63] Or, mistica, alături de filozofare și de scientism, refuză suprafețele. Cât despre pictor, el pare, dimpotrivă, să le acorde creditul ultim, riscând astfel să confunde suprafețele cu lucrul întreg. Cu aceasta, nu facem decât să constatăm că problema naturii pare să eșueze – în ambianța europeană – într-o fundătură, într-o situație de „șah mat“. Ea e fie înțeleasă ca un „prea puțin“, fie adorată ca un „absolut“. Cu alte cuvinte, Europa n-a găsit încă „măsura“ naturii, locul ei într-o lume a omului. Ce are a ne spune, întru aceasta, Extremul Orient? Iată, de pildă, India veche. Ştiam că în perimetrul culturii ei nu există peisaj: ceea ce nu înseamnă că oamenii nu știu, acolo, să se bucure de natură, ci doar că ei nu găsesc în bucuria lor un argument suficient pentru a o fixa. Natura este și pentru ei – cum am văzut că era pentru unele cercuri europene – o putere în plin dans, o vrăjitoare plină de fantezie, pe scurt, o femeie. Dar numele ei spune, în India, altceva decât ne spune nouă, europenilor, numele de „natură“. Numele ei indian e *Maya*.

4. Maya, Shakti și lenevia zeilor masculini

De fapt, un echivalent absolut al termenului „natură“ nu există în Orient.[64] Dar *maya* se referă la aceeași zonă a realului pe care noi, în Europa, o identificăm cu natura. Etimologic, termenul sanscrit trimite la noțiunea de „măsură“ (ca și *materia* latinească).[65] Dicționarul clasic al lui Monier Monier-Williams îi notează sensul timpuriu de „înțelepciune“, „putere supranaturală“ și apoi, încă din *Rig-Veda*, pe acela de „iluzie“, „vrăjitorie“, „înșelăciune“. Gândirea Samkhya nu o deosebește de *Prakriti* (sursă a lumii vizibile, echivalabilă cu *natura naturans*), iar în sistemele tantrice, ea e totuna cu Shakti, „energia“, „puterea“, „consoarta“ zeului Shiva, prin a cărei activitate ia naștere universul manifestat. Şi în India, așadar, natura e o forță de tip feminin, mereu gata să amăgească spiritul, oferindu-i experiența concretului. Ea este „muma“ celor văzute (să nu uităm și înrudirea dintre *materia* latinilor și *mater*) și, ca atare, responsabilă de toate capcanele senzorialului. S-ar părea că, până aici, *maya* hindusă nu se deosebește de „natura“ filozofilor europeni. Ea stă sub regimul „aparenței“, deci al neesențialului. Se cuvine însă să luăm în seamă o sumedenie de nuanțe, fără de care o reală înțelegere a mentalității orientale e imposibilă. *Maya* nu e ceea ce de obicei înțelegem prin

„iluzie“, nu e o păcăleală oarecare, o fantoșă pe care o poți eluda fără prea multe complicații. Ea este însăși facultatea prin care lumea ia naștere și prin care ea subzistă.[66] *Maya* este un „truc“ divin; prin mecanismul ei, Unul se manifestă ca *Multiplu*, omogenitatea ca *diversitate*, Ființa ca *Devenire*. Desigur, diversitatea e o mască, un voal care ocultează unitatea fundamentală a lucrurilor; ea poate înșela câtă vreme e considerată *în sine*, fără raportare la acea unitate. Diversitatea nu e însă, prin aceasta, nici ireală, nici inutilă. Mai mult decât atât: ea este puntea necesară, uneori singura, dintre conștiința umană și unitatea universală. Trebuie *să o traversezi*, pentru a ajunge la sursa din care ea țâșnește. Şi astfel, natura, deși nu e, în sine, esențială, devine esențială ca „exercițiu“, ca „mediu“ prin care se străvede temeiul unic al realului. Suntem, cum se vede, foarte departe de ideea europeană a „naturii“. Atitudinea orientală față de ea – pe care urmează să o invocăm în epilogul lucrării de față – exclude deopotrivă adularea purei diversități de care se face vinovat adesea pictorul european și nesocotirea diversității, spre care e înclinat gânditorul. Oarecari asemănări cu mentalitatea aceasta vom identifica – poate – numai în răsăritul Europei, datorită unei evoluții spirituale specifice.[67]

Deocamdată, vom insista asupra unui aspect al metafizicii indiene, capabil să arunce o lumină aparte asupra corelației simbolice dintre natură și feminitate, care ne preocupă în acest capitol. Cum am văzut, în sistemele tantrice, *Maya* e identificată cu „Marea-Zeiță“, cu Shakti, energia personificată a lui Shiva, dar atârnând până la urmă mai mult decât el în balanța cosmogonică, ca și în practica rituală.[68] *Maya* devine – ca Shakti – mijlocitoarea suverană a „desăvârșirii de sine“. E un fenomen târziu în economia gândirii indiene. El corespunde unei faze crepusculare din marele ciclu cosmic parcurs – potrivit teoriei hinduse a timpului – de umanitatea actuală: faza numită *kali-yuga* („era sumbră“), ultima dintre cele patru care alcătuiesc ciclul întreg.[69] Zeii masculini, încă puternici și activi în fazele anterioare, tind acum „să se retragă“ din istorie, să devină *dii otiosi*, lăsând loc de acțiune unor întreprinzători parteneri feminini. Această *pasivizare a principiului masculin* dublată de *activarea celui feminin* se exprimă în iconografia tibetană prin cunoscuta imagine a perechii sacre, surprinsă în *viparāta maithuna* („înlănțuire erotică“). Shiva, principiul masculin, stă nemișcat (în picioare sau așezat), în vreme ce Shakti, prinsă de gâtul lui, are întreaga inițiativă a acuplării.

Suntem confruntați, pare-se, cu un fenomen pe care istoria religiilor îl regăsește mereu în cele mai diferite zone de civilizație. E vorba de treptata înlocuire a zeilor primi, uranieni, *creatori*, cu zeități secunde, *procreatoare*, de tip feminin. „Ființele supreme – spunea Mircea Eliade – își pierd progresiv actualitatea religioasă; în locul lor, apar alte întruchipări divine, mai apropiate de om, mai «concrete», mai

«dinamice»: zei solari, Mari Zeițe, Strămoși mitici etc.“[70] Maiestatea zeilor originari, paterni, reculează dinaintea forței vitale a unor zeități materne, legate mai cu seamă de riturile agrare: zeități ale fertilității, ale vegetației, ale recoltei.

Pornind de la asemenea constatări, vom sesiza o caracteristică de primă importanță a cultului european pentru natură: el e cultul unei zeități *secunde*, din familia Marilor-Zeițe invocate adineaori; o zeitate secundă, feminină, concurând cu crescândă autoritate zeitatea masculină a religiilor oficiale. Către sfârșitul veacului al XVI-lea, competiția e practic încheiată în favoarea Naturii. „Sufletul entuziast al Renașterii – observă Robert Lenoble – avea cu atât mai multă nevoie de natura-mumă cu cât încerca mai tenace să se dispenseze de Dumnezeu-Tatăl al creștinismului.“[71] Nu altfel gândea, la începutul veacului trecut, Novalis: „Unii oameni sunt atât de legați de natură, pentru că, precum copiii răsfățați, se tem de tată și se refugiază la sânul mamei.“[72]

Religia naturii se constituie, prin urmare, ca un *Ersatz* al religiei propriu-zise în declin. Natura însăși devine un *Ersatz* al dumnezeirii și îi preia, treptat, toate atributele. Ştiințele în ofensivă celebrează „natura atotcreatoare“. Problematica tradițională a „mântuirii“ e înlocuită cu aceea a „întoarcerii la natură“, postulatele eticii de proveniență creștină sunt și ele „acomodate“ timpurilor mai noi, prin convertirea „legii divine“ în „lege naturală“. Natura devine, tot mai vădit, „paradisul“ europeanului modern, templul lui predilect. Când tinde să strivească omul, ea e resimțită ca „instanță judiciară“, când nu, e „blândă“, „iubitoare“, „iertătoare“. Până și nevoia de mister a regnului uman e rezolvată prin metafora „misterelor de nepătruns ale naturii“. Problematica eschatologică e, la rândul ei, preluată de tema marilor „cicluri“ naturale, în care cu toții reintrăm prin moarte. Natura – constata și François Paulhan – a devenit astfel, pentru moderni, pentru necredincioși, un soi de „echivalent al mânăstirii, un loc al păcii“.[73] Toate definițiile pe care Rudolf Otto[74] le dădea „sacrului“ i se potrivesc: *numinosum*, *mysterium tremendum*, *maiestas*, *augustum* etc.; și, mai ales, i se potrivește acel *ganz andere*, acel „cu totul altceva“, în care teologul german vedea atributul suprem al lui Dumnezeu. Natura înțeleasă ca fiind „cu totul altceva“ decât omul, situarea ei *polară* față de conștiință sunt semne caracteristice ale felului nostru de a o înțelege. Vom vedea cât de diferiți suntem, în această privință, de doctrinarii peisajului chinezesc. Europeanul e, prin structură, sfâșiat de o istovitoare serie de „dualități“, născute toate în marginea dualității fundamentale dintre om și natură, dintre subiect și obiect. Dar cum să pricepi ceea ce e cu totul altceva decât tine? Şi cum să comunici cu o asemenea instanță? Cum să o reprezinți? Şi, mai ales, cum să iubești cu adevărat ceva cu care nu te

poți identifica? Şi totuși, vorbim de „dragostea de natură“ ca de o componentă indispensabilă a cultului pentru ea; indispensabilă cum e și dragostea de oameni și de Dumnezeu în perimetrul ideologiei creștine. Numai că iubirea față de omul generic sau față de un zeu masculin are rigorile Logosului; ea transfigurează afectul, căutând să-l contamineze prin spirit. A iubi nu coboară niciodată sub „a fi caritabil“. Când obiectul iubirii e însă natura, așadar o zeitate feminină și secundă, afectivitatea și „trupescul“ au infinit mai multă libertate. Iubirea de natură e sentimentală, capricioasă și, întrucâtva, oarbă. Oarbă și capricioasă ca și „iubirea“ ei pentru om. Şi nu întâmplător atitudinea europeanului față de natură prezintă un anumit paralelism cu atitudinea lui față de universul feminității.[75]

5. Iubire și natură în ambianța europeană

Sentimentul naturii nu este o formă de *agápe*, ca sentimentul propovăduit de religia tradițională. Este o formă a *éros*-ului, înțeles ca „iubire păgână“, pigmentată pasional, fără a exclude, de altfel, „sublimările“ de tot felul.[76] Erosul e mai cuprinzător decât *agápe*; dar, tocmai de aceea, mai lax și mai patetic. În sfera lui, iubirea de natură se întâlnește – tipologic – cu iubirea dintre bărbat și femeie.

Potrivit tezei demonstrate de Denis de Rougemont într-o carte devenită clasică (*L'Amour et l'Occident*), iubirea dintre sexe are întotdeauna – în varianta ei europeană – atributul „pasiunii“; este, adică, mereu trăită ca *dramă*, ca experiență violent problematizată, permanent urmărită de spectrul nerealizării, al eșecului. Eros stă neîncetat alături de Thanatos. „Iubirea fericită nu are istorie – scrie de Rougemont. Nu există «roman» decât despre iubirea ucigătoare, așadar despre iubirea amenințată și condamnată de viața însăși. Ceea ce exaltă lirismul occidental nu e nici plăcerea simțurilor, nici pacea fertilă a cuplului. E nu atât iubirea împlinită, cât pasiunea iubirii. Iar pasiunea înseamnă suferință.“[77]

Cât despre eroii europeni ai iubirii, ei sunt, în fond, reductibili la două prototipuri antinomic constituite, dar în egală măsură marcate de fatalitatea „iubirii imposibile“: *Tristan*, pe de o parte, erou al fidelității tragice, și *Don Juan*, pe de alta, erou al unei la fel de tragice infidelități.[78] Pe de o parte, epopeea iubitei *greu accesibile*, pe de alta, aceea a iubitei *greu identificabile*, a iubitei căutate la nesfârșit, într-o nesfârșită serie de întrupări trecătoare. Or, istoria peisajului european se adaptează și ea foarte bine acestei tipologii. Există, într-adevăr, o problematică „tristanescă“ a peisajului, care va face obiectul capitolului al II-lea al cărții de față, și există, deopotrivă, o problematică „donjuanescă“ a peisajului, de care ne vom ocupa în capitolul al III-lea.

Peisajul tristanesc se naște în preajma unei naturi maxim problematizate. Vom vedea ce rol a jucat în constituirea lui structura intimă a mitului creștin. Sub influența acestui mit – fie și neacceptat în mod conștient –, europeanul e condamnat parcă să trăiască natura ca pe o realitate care nu se legitimează decât prin raportare la un dat de *dincolo* de ea (Dumnezeu) sau, măcar, de *dincoace* de ea (omul). Natura în sine e, prin decret divin, *subordonată*, născută ca dar al zeului către creatura lui supremă.[79] Iar când creatura se demonizează, răul din ea se transmite – epidemic – naturii înseși. Din dar divin, natura devine un „memento" al păcatului. Iar între ea și om se instalează aceeași *distanță* pe care căderea originară a instalat-o între om și propriul lui creator: o distanță de nestrăbătut și cu atât mai fascinantă. Căci, încetând a se mai simți „acasă" în propriul lui imperiu, creștinul păstrează totuși amintirea simpatiei paradiziace existente cândva între el și natură. Avem de-a face, pe scurt, cu un tip de peisaj dinaintea căruia omul se simte simultan sedus și periclitat, atras și respins. Plăcerea de a contempla e mereu oprimată de un persistent sentiment de culpă. Natura e ipostaziată ca loc al ispitei, ca parabolă a lumesculului. Între ea și conștiință, stă, ca între Tristan și Isolda, un inexpugnabil obstacol. Estetica în care se lasă înscris un astfel de peisaj va fi o *estetică a melancoliei* când scăldată de luminile difuze, dulci aproape, ale resemnării, când dizolvându-se într-o tragică gravitate. O întreagă linie de artiști, de la Joachim de Patenier până la Caspar David Friedrich, ilustrează abundent estetica aceasta. Nu atât cu natura facem cunoștință în operele lor, cât cu neputința noastră de a ne întoarce la natură. Așa stând lucrurile, ne vedem constrânși să polemizăm cu majoritatea cercetătorilor picturii de peisaj, pentru care ideologia creștină joacă, în istoria peisajului european, un simplu rol inhibitiv (când creștinismul are deplină autoritate – respectiv în Evul Mediu –, peisajul lipsește). Or, cum am văzut, creștinismul nu exclude peisajul, ci doar îl colorează specific. Nu îl anulează ca formă, ci îi determină doar direcția. Cu alte cuvinte, ambianța creștină nu exclude necesarmente din limitele artei pictura de peisaj, ci mai curând exclude din pictura de peisaj tema armonizării depline cu natura. Peisajul tristanesc e un discurs despre întâlnirea *dificilă* dintre om și natură, despre înstrăinarea lumii față de conștiință. Vom arăta, referindu-ne la el, că influența ideologiei creștine asupra peisajului european s-a exercitat în chip decisiv în primul rând în afara hotarelor Evului Mediu, în speță în zona picturii romantice.

Evident, prezența naturii în plastica europeană nu stă întotdeauna sub semnul melancoliei. Peisajul nu e întotdeauna expresia tensiunii tragice dintre o umanitate vinovată și o natură distantă. Există bogata categorie a peisajului „idilic", clasicizant și aceea a „pitorescului". Există ceea ce am putea numi „peisajul donjuanesc", al naturii

degustate ca simplu spectacol și mereu „înșelate“ cu pictura, cu cultura, sau cu ipostaze artificializate ale ei înseși (natura arcadiană, grădina etc.). De la Annibale Carracci la Poussin, de la pastoralele tițianești până la impresionism, peisajul donjuanesc evoluează cu o nonșalanță lipsită de orice complexe. Iar dacă la Claude Lorrain sau la câte un olandez sau în școala engleză pitorescul e condimentat de ușoare nostalgii, de aluzii lirice în gamă elegiacă, nu complicate frustrări religioase sunt de vină, ci mai curând nevinovate amintiri din eclogele lui Vergilius, reflexii stoice din categoria *vanitas*-urilor sau, pur și simplu, un oarecare frison citadin dinaintea câte unui amurg sau a câte unei cascade. Chiar puțin trist, pitorescul rămâne, întotdeauna, confortabil; supapă estetică a cuiva care, în definitiv, se simte *acasă* în lume și înțelege să-și declare, fără reticențe, atașamentul, mai curând păgân, față de agreabilele ei suprafețe. Vom zăbovi la timpul cuvenit asupra surselor antice ale acestei atitudini, invocându-l, de pildă – odată cu Uvedale Price –, pe Marcus Aurelius, ca pe un adevărat *herald of the picturesque*.[80] Prin aceasta, vom intra iarăși în conflict cu o sumedenie de istorici ai picturii de peisaj pentru care Antichitatea nu e, decât prin câteva excepții, integrabilă unei asemenea istorii. Ca și cei care excludeau lumea creștină din discuția despre peisaj, ei greșesc atribuind noțiunii înseși de „peisaj“ o sferă prea restrânsă. Peisajul „apare“, desigur, ca gen de sine stătător, la o dată relativ târzie. Dar a nu lua în seamă decât ceea ce urmează datei acesteia echivalează cu a încerca să explici o recoltă fără a cerceta stadiul germinativ al creșterii ei, sub pretext că, nemanifestându-se exterior, el e un obiect de studiu inconsistent pentru „savantul“ adevărat. Asupra acestor chestiuni, privind mai curând „de-la-sine-înțelesurile“ cercetării noastre, nu socotim necesar să revenim dincolo de ceea ce am spus deja în introducere (*Granițele noțiunii de peisaj în istoria și teoria artei europene*).

Contemplând acum peisajul donjuanesc alături de cel tristanesc, vom fi siliți să observăm că natura singură, natura în sine e la fel de puțin prezentă și într-un caz, și într-altul. În mod categoric, peisajul european e un episod din biografia *omului*, mai mult decât din aceea a naturii, un portret – am mai spus-o – apofatic al naturii, unul din care nu afli cum este ea de fapt, ci, mai degrabă, cum nu poate ea fi într-un context în care maiestatea lui „este“ e rezervată exclusiv regnului uman. Între peisajul tristanesc – al unei „iubite“ care nu se lasă captată – și cel donjuanesc – al unei prea facile captări –, istoria peisajului european se constituie ca nefiind decât istoria surdinării naturii prin exces de problemă umană, istoria afirmării unei tot mai singuratice interiorități, pe socoteala unei exteriorități tot mai precare.

Natura n-a apărut decât rareori europeanului „în stare pură“. Iar „poluarea“, de care se vorbește atât de mult astăzi, nu e decât expresia

fizică a unei poluări mai vechi și mai subtile, inoculată mediului nostru înconjurător încă înainte ca știința și tehnica să-i dea aspectul brutal al unei iminente apocalipse… Poluarea „industrială“ e infinit mai inocentă – tocmai pentru că e mai ușor reperabilă – decât poluarea „mentală“, așezată între noi și natură decenii de-a rândul, veac după veac, din zorile culturii noastre și până astăzi. Încât, pentru a regăsi curățenia necesară unui benefic dialog cu regnurile pe care le socotim „subalterne“, ar trebui să luăm totul de la început…

6. Ştiințele și sentimentul naturii

a. Mânăstirile și „timpul burghez“

Suntem obișnuiți să înregistrăm între știință și religie numai divergențe. Întemeiate, una, pe rațiune, cealaltă pe credință, ele par să reprezinte, gnoseologic, tabere diametral opuse. Dacă însă, într-adevăr, așa stau lucrurile, ar trebui să ne așteptăm ca, în vreme ce creștinismul conferă peisajului páthos tristanesc, „științele“ să-l descătușeze. Nu sunt ele, primordialmente, „științe ale naturii?“ Nu sunt ele cunoaștere liberă, lipsită de orice prejudecăți, cunoaștere „obiectivă“ a „legilor“ ei?

În realitate, ca și religia, științele pun omul în raporturi *concurențiale* cu natura. Doar că religia se opune naturii în numele spiritului și al desăvârșirii lăuntrice, în vreme ce științele i se opun în numele rațiunii și al civilizației. Un ideal moral în primul caz, unul tehnic și cognitiv în cel de al doilea încearcă deopotrivă să anuleze natura ca natură. Pentru creștini, ea e materia primă a ascezei, pentru savanți, materia primă a progresului. Oricum, amândoi vor s-o amelioreze, să o manipuleze, să o „învingă“, fie și riscând de a stârni în măruntaiele ei mari tulburări. Ştiințele se află în situația paradoxală de a cerceta natura pentru a o părăsi. La capătul oricărui demers științific, se află un beneficiu de confort, care așază omul la o crescândă distanță de natură. „Să urmărim – ne propune undeva Romano Guardini[81] – drumul care urcă de la înotătorul primitiv la nava modernă, trecând prin stadiul bărcii cu pânze și al vaporului cu aburi.“ Nu este acesta un drum al artificializării perpetue, al îndepărtării ireversibile de „elemente“? Ce legătură mai e între marinarul tradițional, angrenat în metabolismul mării ca o vietate acvatică între altele și marinarul de azi, devenit manipulator sau controlor de aparate? Pornind de la asemenea considerente, putem afirma, o dată mai mult, că statutul naturii în civilizația europeană e marcat de tensiune și provizorat, atât din perspectiva religioasă, cât și din cea tehnico-științifică. Cele două atitudini fundamentale ale europeanului sunt, prin urmare, departe de a fi atât de diferite – în unele efecte ale lor – pe cât se crede. Să nu uităm că Max Weber găsea stranii corespondențe între „etica protestantă“ și industrialismul de tip

capitalist. La fel, Werner Sombart mergea până la a socoti Ordinul activ al benedictinilor drept fondatorul probabil al capitalismului modern. Iar Alfred North Whitehead era de părere că una dintre temeliile fizicii moderne e credința scolastică într-un univers *ordonat* de Dumnezeu. Mai subtilă încă este o observație a lui Lewis Mumford. Primele orologii mecanice – constată el – sunt semnalate către veacul al XIII-lea și trebuie atribuite ingeniozității mediilor mânăstirești. Mânăstirile sunt, s-ar zice, prin stilul însuși al vieții monahale, primele „mașini“ ale Europei. Imperativul vieții regulate al canonului îndeplinit ritmic nu se putea dispensa de un instrument care să măsoare timpul în mod riguros. Dar inventarea unui astfel de instrument va avea consecințe de natură să-i estompeze cu totul utilitatea primă. În era modernă, „rigoarea“ monahală devine „precizie“ burgheză. Ceasul nu mai guvernează anagogia sufletelor, ci creșterea averilor imediate. Idealul industrial e idealul întreprinderilor care „merg ceas“ și în care timpul devine convertibil în bani. Multă vreme de altfel posesiunea unui ceas a fost un simbol recunoscut al succesului. Dar supremația ceasului nu înseamnă doar supremația eficienței economice. Ea are și consecințe mai adânci. Fărâmițând timpul în minute și secunde, ceasul creează, în curgerea lui *organică*, brește unui timp *mecanic*, convențional, ușor divizibil după criterii strict *cantitative*. Or, tocmai această aducere a calităților fundamentale sub controlul cantităților, ca și viziunea *analitică*, născătoare de unități distincte, asupra desfășurării – continue în realitate – a spațiului și timpului vor fi coordonatele definitorii ale științei moderne. Şi ele își au obârșia, cum vedem, în pacea mânăstirilor.[82] „Există, e drept, conflicte între creștinism și științe – spune Alan Watts, nu fără o ironică șarjă –, dar ele se datorează tocmai faptului că amândouă vorbesc aceeași limbă.“[83] „Impietatea“ științelor europene este, cu alte cuvinte, o impietate tipic creștină…

b. Analiză, atenție, concentrare

Să zăbovim puțin în preajma câtorva note specifice ale acestei impietăți. Am pomenit deja propensiunea analitică a savantului. El este, prin definiție, un personaj care privește lucrurile de aproape. Religia complica „sentimentul naturii“, așezând o prea mare distanță între om și lume; știința obține același rezultat încurajând mioape apropieri. Pentru savant, plăcerea de a privi devine un corelat al purei curiozități și o simplă premisă a investigației. Iată, din nou, un caracteristic citat din Jean-Jacques Rousseau: „Plantele par să fi fost semănate din belșug pe pământ, ca stelele pe cer, pentru a invita omul, prin atracția plăcerii și a curiozității, să studieze natura.“[84] Curiozitatea și ideea fixă a „studiului“ sunt filtrele esențiale prin care omul de știință caută contactul cu mediul său înconjurător. Şi

amândouă sunt, în mare măsură, inadecvate. Amândouă cultivă intensiv analiza, așadar o atenție răbdător dirijată către fragmente, și nu către întreguri. Atenția e selectivă și abstractivă. Ea izolează, caută diferențe și – în ultimă instanță – definiții. Ceea ce înseamnă că ea nu poate avea cu nici un chip acces la continuitatea naturii și la globalitatea ei. Metoda analitică ratează, așadar, exact dimensiunea pe care am numit-o „acvatică“ a naturii, amploarea ei fluvială, ilustrând devenirea ca devenire. Experimentul – de care mai nici o știință nu se poate dispensa – nu e decât un mod de a opri lucrurile în loc, de a eterniza episodul, de a absolutiza clipa. Acel „Oprește-te, clipă!“ cu care Faust a devenit celebru n-are nimic metafizic în el: dacă nu e o oarecare interjecție hedonistă, e strigătul tipic al savantului, dornic să-și asigure mereu răgazul studiului. Or, oprirea în loc nu poate fi o bună metodă pentru a înțelege neoprirea fundamentală a naturii, coerența ei, lipsită în fond de fragmente. Pentru a o înțelege, trebuie să ai, mai curând, organul sesizării asemănărilor dintre lucruri, nu a deosebirilor dintre ele. Mai mult decât spirit analitic, îți trebuie spiritul analogic. Mai mult decât discernământul, îți trebuie imaginația. Cultivând totuși, cu încăpățânare, analiza, disjuncția, clasificarea, științele obțin, în cele din urmă, un întins repertoriu de convenții, care au privilegiul de a îngădui utilizarea naturii, fără înțelegerea ei reală. Împărțirea spațiului în kilometri, metri și centimetri sau a timpului în ore, minute și secunde și stabilirea feluritelor legi de mișcare în cuprinsul lor sunt manevre care nu spun nimic despre esența spațiului sau a timpului: ele ne ajută numai să ne raportăm la ele cu oarecare eficiență. Dar în planul cunoașterii propriu-zise, cantitativismul științific produce mai degrabă derută. El rămâne uneori până și în urma strictei empirii. Numai existența viziunii discontinue – vădit științifice – a spațiului face posibil, de pildă, știutul paradox eleat al lui Achile. „Nu Achile, ci metoda măsurătorii ratează întrecerea cu broasca-țestoasă.“[85] Toate acestea nu vor, desigur, să spună că științele sau gândirea de tip analitic sunt inutile sau dăunătoare, ci doar că cei care le folosesc trebuie să știe să se înalțe deasupra lor. Alan W. Watts – ale cărui observații legate de întreaga problematică abordată de noi sunt extrem de stimulatoare – conchide: „Pentru a fi un adevărat om de știință, trebuie să fii mai mult decât un om de știință, după cum pentru a fi un adevărat filozof trebuie să fii mai mult decât un gânditor. Măsurătoarea analitică a naturii nu ne spune despre ea nimic, dacă nu suntem capabili să o abordăm și pe alte căi. Cu alte cuvinte, scientiatul ca simplu scientiat nu vede natura deloc…“[86]

Se va spune că totuși atenția e practicată și în afara gândirii științifice, în unele tehnici spirituale (*yoga*, de exemplu) care urmăresc, într-o primă fază, disciplinarea activității mentale obișnuite.

E vorba, în realitate, de o confuzie între „atenție“ și „concentrare“. Concentrarea (sanscr. *dhārāna*) își propune focalizarea „organului lăuntric“ – în întregul lui, așadar nu doar a conștiinței și a rațiunii – asupra unui obiect banal, care însă, abordat cu totalitatea facultăților interioare ale privitorului, sfârșește prin a se dilata, până la a-și revela sensul de „univers“, de „cosmos“. Prin concentrare, *întregul* ființei mele se varsă fertilizant asupra unui district particular al realului. Prin atenție (sanscr. *avadhāna*), o *singură* capacitate a ființei mele *decupează* un obiect real din contextul său pentru a-l defini. Atenția e reductivă. Concentrarea – amplificatoare. Pe de altă parte, concentrarea echivalează cu o *asimilare* a obiectului contemplat: ea îl aduce în sine, îl integrează, îl transformă în experiență personală. Atenția are ambiția obiectivității. Ea își imobilizează, hipnotic, obiectul și, într-un anumit sens, tinde a-l mortifica. Se impune aici o analogie cu funcția elementară a văzului. Există, cum știm, văzul distinct, acoperind o mică circumferință în jurul razei optice dintre ochi și obiectul privit, și există văzul „periferic“, mai puțin distinct, dar cu o rază mult mai mare. *Ceea ce vedem* este, prin urmare, mai cuprinzător decât *ceea ce privim*, chiar dacă mai difuz. Ei bine, atenția nu-și asumă decât controlul a ceea ce e privit în mod expres, în vreme ce concentrarea caută să capteze și zona văzului periferic. Ea vrea să extindă privirea până la hotarele văzului. Încât, în vreme ce atenția se manifestă ca o *limitare* voită a percepției, concentrarea vizează *intensificarea* ei.

c. Microscopie și macroscopie

Un ultim cuvânt în legătură cu vocația analitică a savantului. Am văzut că ea se exprimă în cultul apropierii de obiect. Materializându-se, cultul acesta a produs microscopul. Ştiința nu ar fi fost niciodată posibilă, în forma ei actuală, fără percepția microscopică a naturii, fără „atomizarea“ ei. Or, microscopicul e teritoriul în care universul capătă o înșelătoare omogenitate. La nivel atomic și subatomic, suma particularităților care compun chipul unui obiect e maximal redusă. „Iată unitatea de dincolo de diferențe, pe care analitismul științelor părea să o ignore“ – se va spune. Dar viciul acestei unități e tocmai că ea e „dincolo de diferențe“. Unitatea adevărată, expresivă, vie a naturii e o unitate a diferențelor însele, o unitate în care deosebirile și chiar contrariile se armonizează, fără a deveni impersonale. Unitatea naturii nu e anonimă. Ea se obține prin intuiția unor prelungi serii de „corespondențe“, și nu prin reducerea componentelor ei la indistincție. Unitatea naturii nu e amorfă, entropică, exprimabilă strict cantitativ. E o unitate de calități disparate, o unitate negentropică și, tocmai de aceea, vitală. O asemenea unitate nu se poate livra microscopului. Ea apare numai ca rezultat al unei viziuni macroscopice a naturii, o

viziune care percepe coerența unor mari ansambluri morfologice și a unor cicluri evolutive mari; o viziune care poate discerne fără să disece. Ceea ce stă ascuns în natură scapă, în egală măsură, disecției, ca și microscopiei. Goethe asta înțelesese: ascunsul e în ceea ce vedem cu ochiul liber. Nu trebuie decât să vezi bine lucrurile, pentru a afla despre ele esențialul. Dar trebuie să știi să vezi. Goethe știa să vadă și nu există ilustrare mai spectaculoasă a eficienței percepției macroscopice a lumii decât teoria sa despre „planta originară" din care derivă întregul univers botanic. Ca naturalist, Goethe a avut, neîndoielnic, intuiții care pun în umbră și contabilitatea lui Linné, și subtilitatea laboratoarelor moderne. Nu vrem să spunem că știa mai multe despre natură decât Linné sau decât unii biologi moderni, după cum nu putem afirma că știa mai multă fizică decât Newton. Dar știa despre plante și despre culori, despre natură în general ceva mai important, mai apropiat de „firea" lor reală.

Nenumărate exemple de gândire macroscopică se găsesc în mitologia hindusă. Iată, de pildă, relația intimă stabilită între lichidele fundamentale ale lumii: roua și ploaia devin – odată resorbite în regnul vegetal – seva plantelor. Seva plantelor devine, în regnul animal, laptele vitelor; laptele vitelor se convertește, în sfârșit, ca hrană, în sânge, în principiu vital.[87] Şi toate își află sursa și recipientul veșnic în răcoarea lunară (am semnalat, la locul cuvenit, corespondența Lună–Natură–Apă–Noapte, atestată și de tradiția europeană). Cine nu poate desluși în adânca și, de fapt, aparenta *naivitate* a unor asemenea formule suflul tulburător al unui adevăr va deveni, poate, un remarcabil om de știință, dar va avea o șubredă înțelegere a naturii și a stihialului în general. Ştiințelor le lipsește – dinaintea lumii exterioare – tocmai procentul necesar de naivitate. Dar e mai aproape de natură magicianul cinquecentist care vedea în jumătatea miezului de nucă o replică vegetală a emisferei cerebrale decât intelectualul de azi, căruia o asemenea analogie i se pare rizibilă. Căci magicianul cinquecentist știa să exprime în metafora sa conștiința miraculoaselor metamorfoze, care sunt „metoda" însăși de lucru a naturii.

Apropiat de natură – pe linie macroscopică – este și un straniu personaj de la începutul veacului al XX-lea, căruia, de altfel, îi plăcea să se revendice de la Goethe. Este vorba de Rudolf Steiner. Mai toate lucrările sale par să fructifice, între altele, o metodă de observație în care nu efortul analitic, disociativ e decisiv, ci, dimpotrivă, efortul integrator, asociativ. Să urmărim, pentru exemplificare, o suită de însemnări făcute de Steiner în marginea regnului animal. De la bun început, el declară: „…pentru a ajunge la înțelegerea intimă a universului, trebuie să te înalți, puțin câte puțin, de la o concepție intelectuală la o intuire de tip artistic a realului."[88] Contemplând

astfel, simultan, o pasăre, un leu și o vacă, vom realiza că, dincolo de sistematica zoologică obișnuită, ele trimit către o tipologie de alt ordin, mai sugestivă poate. „În general – spune autorul –, în organismul animal ritmul respiratoriu se armonizează cu acela al circulației. Adesea însă, ritmul circulator e îngreunat, surdinat de funcția digestivă de care e legat, în vreme ce respirația e, dimpotrivă, înviorată printr-o tendință de deviere către sfera mai subtilă a cerebralității. La pasăre, de pildă, respirația pare de-a dreptul o funcțiune celebrală: ca atare, ea domină toate celelalte funcțiuni ale sale; nimic, în structura păsării, nu trădează vreo îngreunare survenită în metabolismul ei datorită fluxului sanguin sau a funcțiunilor digestive. La leu, între circulație și respirație se stabilește un perfect echilibru. Nici una nu predomină asupra celeilalte […]. Priviți un leu care merge sau aleargă. Remarcați felul în care-și ține capul și expresia din ochii săi. Totul revelează un perpetuu schimb ritmic, un echilibru care se reface fără încetare. Nimic nu produce o impresie atât de profundă, atât de stranie ca privirea unui leu. El pare să contemple cine știe ce viziune îndepărtată. În realitate, el își contemplă propriile forțe interne, antagonice, dar domesticite, aduse într-un perfect acord. Observați și botul leului, cu structura lui atât de caracteristică. Oricât de palid ar fi simțul nostru artistic, oricât de puțin am ști să presimțim semnificația formelor, vom realiza imediat că bătăile inimii leonine împing fluxul sanguin – moderat de ritmul respiratoriu – până în ultima fibră a trupului său, modelându-i fiecare parte […]. Leul este esențialmente capacitate toracică, piept. E animalul care scoate cel mai bine în evidență sistemul ritmic. Comportamentul său exprimă un raport special între inimă și plămân.

Dacă, prin urmare, căutăm în alcătuirea omului ceea ce seamănă cel mai mult cu natura păsărilor, ne vom opri asupra capului; căutând ceea ce seamănă cel mai mult leului, vom găsi toracele, sediul funcțiunilor ritmice.

Să contemplăm acum o turmă de vite […]. Postura lor, expresia privirilor lor, mișcările lor trădează, toate, funcția digestivă de care sunt posedate. Observați, de pildă, cum o vacă așezată pe o pajiște își ridică – la auzul vreunui zgomot – capul: mișcarea ei e întruparea însăși a senzației de greutate […]. E greu să ne imaginăm un leu ridicându-și capul în acest fel. Forma și masa capului său sunt cu totul diferite. Continuându-ne observația, privind forma globală a vacii, ne vom da seama că, în fond, ea nu e decât un gigantic aparat digestiv. Digestia pare să copleșească și circulația, și respirația, și activitatea ei cerebrală. Vaca este, în esența ei, digestie. Dinamica ei este la antipodul zborului ușor al păsării. […] Pentru a rezuma, vom spune că în regiunile superioare ale atmosferei, vulturul duce, planând, la apogeu activitățile cerebrale; în regiunea medie, imediat paralelă

suprafeței terestre, leul realizează cel mai fericit echilibru al sistemului ritmic, iar în regiunea inferioară, vaca se contopește cu forțele subterane ale globului, care îi controlează aparatul digestiv. Din înalt până în adâncuri, întâlnim astfel trei entități care se unesc în om într-o perfectă armonie. Capul omului e pasăre metamorfozată. Pieptul său e leu metamorfozat. Aparatul digestiv e vacă metamorfozată."[89] Pornind de aici, e ușor de înțeles rostul esoteric al imaginii tradiționale, care simbolizează totalitatea ființei umane prin alăturarea Vulturului cu Leul și Taurul. Dar nu există – în aer – doar păsări. Există și fluturi, și lilieci. Zborul fluturelui are ceva din petulanța greu controlabilă a fluxului memoriei. În el, nu par să trăiască realități actuale, ci, mai curând, amintiri. Dacă păsările sunt gânduri zburătoare, fluturii par zburătoare aduceri-aminte. Iar liliacul, cu zborul său tăcut și furtiv, apare, în acest context, ca un vis zburător. Pe scurt, „pământul e înconjurat de o zonă a fluturilor, care sunt amintiri cosmice, de o zonă a păsărilor, care sunt gânduri cosmice, și de o zonă de lilieci, care sunt vise cosmice".[90] Limbajul acesta ni se impune în același timp ca insolit și familiar. Steiner nu e, în definitiv, decât un reprezentant târziu al romantismului german. Pasaje de tipul celor citate se pot oricând recolta din operele lui Franz von Baader, Oken, Carus, Göress, Novalis sau Passavant. Aroma gândirii lui Schelling se percepe fără efort ca temei teoretic al însemnărilor lor. Dar nu sunt însemnările acestea *simple* metafore? – vor întreba scepticii. Ba da. Numai că trebuie să facem efortul de a înceta să mai înțelegem metafora ca „simplă" metaforă. Ea este o formă de cunoaștere. Şi, dacă se atribuie poeticului funcție cognitivă – ceea ce pare un adevăr acceptat –, atunci adevărul acesta trebuie asumat până în ultimele lui consecințe. Altfel, el rămâne, cu siguranță, o „simplă" metaforă, un titlu onorific acordat magnanim de esteticieni unei zone destinate, de fapt, purei plăceri. N-ar fi lipsită de recompensă spirituală reconsiderarea poeziei universale din unghiul aportului ei propriu-zis cognitiv. Am descoperi, poate, siderați, că e în ea tot atâta „știință naturală" cât și în științele naturale propriu-zise. Doar că de alt tip: o știință *macroscopică*, *analogică*, *simbolică*; o știință cu mai puține virtuți de evidență, dar, întru câtva, mai nuanțată; o știință de felul aceleia la care visa și Constable când, umplând carnete întregi cu crochiuri de nori, se gândea să obțină, la sfârșit, „o istorie naturală a cerului".

d. Obiectivitate și subiectivitate. Lege și sens

În înțelesul ei modern, știința este o „invenție" a secolului al XVII-lea. În secolul al XVI-lea, alegoria naturii-mumă avea încă deplină autoritate. Pe atunci, natura nu propunea omului fenomene de studiat,

ci semne ce trebuiau ascultate.[91] O variantă ceva mai „obiectivă“ a ei, independentă și, mai ales, indiferentă față de universul uman era, de fapt, presimțită. Dar savantul era mereu victima unui echivoc. El știa să facă observații de detaliu valabile din punct de vedere fizic, dar nu părăsea încă încrederea în magia astrelor, în subteranele oculte ale cosmosului, în spiritele bune și rele. De la Cardano și Bruno până la Della Porta și Paracelsus, „specializarea“ savantului nu discreditează niciodată o anume mistică a naturii globale. Natura îi e încă o zeiță, o zeiță adevărată. În secolul al XVII-lea, ea devine o zeitate oarbă și rece, un soi de uriașă păpușă mecanică. Totul pare să fi început în jurul lui 1610, când luneta astronomică descoperă petele de pe suprafața Soarelui.[92] Johann Fabricius le va fi văzut poate întâiul. Galilei, sigur, imediat după el. A identifica pete pe Soare echivala, la data amintită, cu o erezie. Însemna că aștrii sunt numai aștri. Că cerurile sunt coruptibile. Că, prin urmare, ele nu sunt divine. Dar atunci natura întreagă e un obiect ce poate fi aproximat în mod liber, fără tutela nici unei teologii. Omul se poate dispensa de ipoteza numită până atunci „Dumnezeu“. Ceea ce e însă curios e că nu doar zeul suprem rămâne, prin aceasta, în afara naturii. Omul însuși începe să se resimtă pe sine ca separat de ea. Teocentrismul medieval nu excludea, cum pretind încă unii istorici, antropocentrismul. Într-o lume în care Dumnezeu e agentul creației, omul e centrul ei. E o replică născută „după chipul și asemănarea“ dumnezeirii. Când, în secolul al XVII-lea, Dumnezeu dispare ca temei, omul dispare și el ca dat, ca reper, ca stăpân – prin delegație – al naturii. Apare imperativul „obiectivității“ științifice, adică al observației exacte, necontaminate de subiectul investigator. Iar în artă triumfă peisajul autonom. Coincidența aceasta i s-a părut izbitoare și lui Werner Heisenberg. Iată propriile lui cuvinte: „Nu e probabil întâmplător că exact în această epocă (secolul al XVII-lea, n.n. – A.P.) natura în sine devine, independent de temele religioase, un subiect de reprezentare artistică. A considera natura nu numai ca exterioară lui Dumnezeu, dar și ca exterioară omului, așa încât să apară idealul unei descrieri sau al unei explicații obiective a ei, corespunde în întregime – în planul științelor naturii – acestei tendințe.“[93] Tot Werner Heisenberg semnalează însă, în pagini cât se poate de convingătoare, impasul în care se află astăzi – în urma ultimelor progrese științifice – această concepție a naturii „în sine“, a naturii „obiective“. „Dacă ne e îngăduit – spune savantul german – să vorbim despre imaginea naturii așa cum apare ea științelor exacte de astăzi, trebuie să înțelegem prin aceasta nu atât «imaginea naturii», cât imaginea raporturilor noastre cu ea […]. Ştiința, încetând să mai fie spectatorul naturii, se recunoaște pe sine ca parte a acțiunilor reciproce dintre natură și om.“[94] Faptul – relevat de relația de indeterminare – că nu se poate vorbi de comportamentul

particulelor elementare fără a se ține cont de coordonatele procesului de observație suspendă autonomia naturii-obiect și, odată cu ea, superstiția „obiectivității“ științelor. Natura „obiectivă“ e îmbibată de subiect uman. Când o cercetezi, nu legea ei ți se destăinuie, ci legea ei cu legea ta cu tot.

Dar, deși, recunoscând antropomorfismul inevitabil al cunoașterii științifice, Heisenberg relativizează orgoliul așa-zisei „obiectivități“, el nu deschide, prin aceasta, o cale mai directă către obiectul numit „natură“. E drept, pentru scientiatul contemporan, natura nu mai e un mecanism exterior omului, cum era în secolul al XVII-lea. Ea a devenit exterioritate unită cu interioritatea umană. Pentru înțelegerea integrală a naturii, mai trebuie însă făcut un pas. Trebuie identificat, în corpul ei, locul *propriei ei interiorități*. Cu alte cuvinte, natura e tot atât de puțin ea însăși când e simplu *obiect* sau când e *obiect subiectiv*. Ea atinge magnificența ființei depline doar dacă e inutilă – cum spune Hegel – ca un „*obiect-subiect obiectiv*“. Nu cunoști, așadar, natura umplând-o, kantian, cu categoriile apriorice ale conștiinței, nu o cunoști punând în funcțiune capacitățile tale transcendentale. O cunoști abia când știi să localizezi „transcendentalul“ aflat în ea însăși. (Folosim, evident, termenul „transcendental“ în accepțiunea pe care i-a dat-o Kant: transcendentalul e „dincoacele“ conștiinței, spre deosebire de „dincoloul“ numit „transcendent“.)

Dar are natura o zonă „transcendentală“? Are ea interioritate? Şi, dacă o putem gândi ca pe un *obiect* distinct de *subiectul* uman, o putem gândi oare și ca *subiect*, distinct de subiectul uman? În câmpul acestor întrebări, Goethe ni se impune iarăși cu o recunoscută autoritate. Căci ce altceva înseamnă faimoasa lui definiție a culorilor (*Taten und Leiden des Lichtes* „fapte și suferințe ale luminii“) decât că înfăptuirea și suferința – ca, de altfel, gândirea însăși – nu sunt monopolul definitiv al speciei umane. Există suferință, după cum există idee, și dincolo de om. E unul dintre principiile cele mai statornice ale gândirii romantice, de la Herder[95] la Novalis. „Lumea exterioară – declara acesta din urmă – este o lume interioară ridicată la condiția misterului.“[96]

În același spirit, Ricarda Huch citează o impresionantă pagină din Tieck, privitoare la o posibilă „conștientizare“ a universului: „…Se făcea că întreaga lume se aprinde, cuprinsă din toate părțile de o voioasă luciditate…“[97] În sfârșit, datorăm lui François Paulhan o prețioasă punere la punct în legătură cu un pasaj din Amiel, citat în mai toate cărțile despre peisaj, dar interpretat, în mai toate, în mod greșit. E vorba de acel pasaj în care Amiel numește peisajul *un état de l'âme*. Să-l reproducem, mai întâi în întregime: *Paysage d'automne… Les feuilles tombaient de tous côtés comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables… J'avais la baguette*

poétique et n'avait qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale… Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat.[98,99] Toată lumea s-a grăbit să înțeleagă pasajul acesta „subiectivist", antropomorfic. Peisajul ar fi echivalentul unor stări sufletești *resimțite de cel care îl contemplă* în momentul însuși al contemplării. Altfel spus, natura nu e decât oglinda afectelor particulare ale omului. Ea își schimbă „dispoziția" odată cu el. Amiel e interpretat în spiritul celuilalt poncif al teoriei peisajului, cel potrivit căruia el e „un colț de natură văzut printr-un temperament". Dar o asemenea interpretare trădează, în fond, textul citat adineaori. Acolo e invocat „temperamentul" însuși al naturii. După Amiel – precizează François Paulhan –, „peisajul este, prin el însuși, independent de umorile noastre, un fel de emoție. O grădină de toamnă *e* tristețe, chiar dacă cel care o privește e, tot, numai bucurie…"[100]

Prin urmare, a avea sentimentul naturii în sens înalt nu înseamnă „a con-pătimi" vulgar cu ea, ci a avea sentimentul că natura este expresia unei interiorități diferite de a ta, chiar dacă ea se integrează, alături de a ta, interiorității globale a cosmosului. La nivelul acestei interiorități stă ascuns *sensul* naturii, la care demersul științific curent nu poate ajunge, ocupat cum este să-i stabilească *legile*. Legile se deduc, prin observație, din comportamentul exterior al marelui „animal" universal. Ele sunt mecanismul lui de funcționare, „cauzele" care îl provoacă. Sensurile nu se pot repera în lumea cauzelor (*aitía*), ci numai în aceea a principiilor (*archái*). Ele se identifică cu „lăuntricul", cu „ascunsul", cu tot ce e mai intim într-un obiect dat. Legile, oricât ar părea de ascunse, de nemanifeste, de „interioare", sunt, în cel mai bun caz, interiorul părții din afară a lucrurilor, și nu interiorul părții lor dinăuntru. Şi, în vreme ce savantul, căutând legile, se mulțumește să constate că natura are o *logică*, că ea poate fi parcelată după nevoile omului, adevăratul iubitor de natură nu se va liniști înainte de a fi priceput că natura are – dincolo de logică – o *semnificație*, un sens. Realizarea acestui sens e ținta ideală a oricărui contact cu natura. Am văzut în ce măsură calea speculației, aceea a ascezei și aceea a investigației științifice par să treacă *pe lângă* această țintă. Revine capitolelor următoare efortul de a aproxima șansele pe care le au, în această competiție, artiștii înșiși. Ele sunt mai mari, fără a fi totuși mai sigure. Căci sunt foarte puțini cei în stare să se confrunte cu lumea văzută, fără a se lăsa influențați de conjuncturile religioase, filozofice și științifice ale timpului și ale spațiului lor.

Note

23. Fundamental pentru înțelegerea acestui concept este articolul „Phýsis“ semnat de H. Leisegang, în *Pauly-Wissowa Realencyclopädie*, XX, 1, p. 1129. Se vor consulta și textele clasice ale lui Aristotel (*Metafizica*, cartea a V-a, și *Fizica*, cartea a II-a). Instructiv, *inter alia*, e și capitolul *Nature* din C. S. Lewis, *Studies in Words*, Cambridge University Press, f. a. (1959?), pp. 24–74.

24. Ca și la Empedocles, pentru care *Phýsis* e totuna cu *Philótes* sau *Philía*. Alteori, i se spune și *Gethosýne* („Bucuria“) sau *Armonia*. Împreună cu *Néikos* („Adversitatea“), ea formează cuplul „forțelor primordiale“ care pun în mișcare cele patru elemente (Diels-Kranz, fr. 35, 3–7).

25. Cf. Karl Kerényi, „Die Göttin Natur“, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV (1946), p. 58. Eruditului eseu al lui Kerényi îi datorăm mare parte din informațiile utilizate în acest capitol. Ne-am folosit, de asemenea, de disertația lui Wolfgang Kemp intitulată *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie* (Diss. Tübingen, 1973). Ori de câte ori ne-am putut raporta la surse directe, am menționat-o, între paranteze, în chiar corpul textului nostru.

26. Cf. Cicero, *De natura Deorum*, I, II, 28, *apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 57, nota 1.

27. Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, București, 1977, pp. 259–278.

28. K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, I, Leipzig, 1928.

29. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 66–67.

30. În absența altor indicații, se va înțelege că traducerea fragmentelor citate ne aparține (*n.n. – A. P.*).

31. *Ibidem*, pp. 68–69.

32. Vioaie, Nimfei nu-i e dat să fie / De cum s-așază, somnul o îmbie.

33. Sub influența Lunii cresc darurile Naturii / Şi astfel își capătă pruncul întreaga putere.

34. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 147.

35. K. Horna, *Die Hymen des Mesomedes*, Sitz.-Ber. Wien, Philhist., 207, 1, 1928, citat de Kerényi, *op. cit.*, p. 70.

36. Cf. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 74 și urm.

37. Să notăm că Aion, zeul timpului nesfârșit, e uneori, încă înainte de Claudian și chiar de Mesomedes, echivalat cu zeul solar, ca pe unele monede ale împăraților romani de după secolul III e.n. Cf. Franz Cumont, „L'Éternité des empereurs romains”, în *Revue d'hist. et de litt. relig.*, I, 445.

38. La o astfel de imagine se va fi referit, poate, Aristotel, când, în *Metafizica*, 1071 b 26, polemizează cu „teologii care cred că totul s-a născut din noapte“.

39. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 79.

40. Cf. Migne, *Patrologia Latina*, 210 Sp. 432 A; cf. și Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, București, 1970, pp. 141–146.

41. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, p. 9.

42. *Ibidem*, p. 25.

43. *Ibidem*, p. 18.

44. Cf. Jean Raymond de Pres, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756, p. 192: „Se numește «natură», prin opoziție cu arta, ceea ce este simplu, fără ornament, firesc și facil. Natura e, de obicei, reprezentată printr-o fată tânără îmbrăcată modest, cu o cunună de flori pe cap; ea dă artei mâna, pentru a ne face să înțelegem că natura și arta trebuie să fie întotdeauna unite.“

45. Cf. W. Kemp, *op. cit.*, pp. 160–161. Cu o mână, Natura se sprijină pe *Tabla drepturilor omului*. Egalitatea și Libertatea fac parte din cortegiul său. „Gloria se vede în văzduh; ea vestește tuturora trezirea Franței și Domnia Libertății.“

46. Nu lipsesc, desigur, nici alegorizările banale. În 1840, Moritz von Schwind încă mai picta (în Villa Arthaber din Viena) o „Natura“ sub chipul unei femei pe jumătate dezgolită, cu cunună de fructe și viță în păr.

47. Text grecesc însoțit de traducerea lui Tobler, în Kerényi, *op. cit.*, pp. 81–86.

48. *Apud* Kerényi, *op. cit.*, p. 44.

49. În foarte multe studii despre peisaj s-a înregistrat – fie și în treacăt – afinitatea lui de structură cu muzicalitatea. O teoretizare ceva mai amplă a acestei afinități se va găsi în lucrarea lui Gottfried Niemann intitulată *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik* (Leipzig, 1904). Terminologia lui Niemann este declarat

nietzscheană, mergând, uneori, până la schematizare: „Ce imită muzica – se întreabă autorul – în calitatea ei de artă dionisiacă sau, altfel spus, ce moment din realitatea obiectivă îi corespunde? Răspunsul nostru sună: peisajul“ (p. 27). Cu alte cuvinte, „peisajul e obiectul muzicii, după cum corpul uman e obiectul sculpturii“. Desigur, nu peisajul în sens optic (asta e treaba pictorului, crede, simplificând nepermis de mult, Niemann), ci elementul *Stimmung* (atmosferă, dispoziție) al peisajului. Și iarăși, nu elementul *Stimmung* resimțit ca emoție subiectivă, ci *die Stimmung als Objektives, d.h. die Landschaft* (p. 30). Înțelegerea peisajului natural ca afectivitate devenită corp în *afara noastră*, așadar ca partea de subiectivitate a lumii obiective ni se pare plină de sugestii. Cf. *infra*, pp. 63–64. Interesante sunt și câteva paralelisme între arta muzicală și arta peisajului, semnalate de Niemann: peisajul intră masiv în arena culturii europene în jurul lui 1500, tot atunci când apare muzica polifonică. Grecii – a căror muzică era suficient dezvoltată – n-aveau – pretinde autorul – nici „sentimentul peisajului“ (pp. 32–33).

În aceeași ordine de idei, ar fi de menționat și scurtul eseu al lui Hugo Marcus: „Vom Sinn der Landschaftsmalerei“ (în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176), după care și monumentala *tăcere* a naturii e de interpretat muzical. Peisajul este „o putere care tace“ (*etwas Gewaltiges das schweigt*) (p. 174). Dar e o tăcere corală, polifonică, ca a masei de credincioși într-o catedrală…

Cf. și François Paulhan, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913: „Un peisaj natural poate inspira o melodie, o combinație de acorduri; la rândul lui, un fragment muzical poate sugera o câmpie surâzătoare sau o mare agitată.“ Sunt citați, pentru exemplificare, Wagner și Debussy.

50. Să notăm că și cuvântul grecesc *hylé* (= materie) implică o componentă vegetală. El însemna „lemn“ sau „pădure“. (Vezi și cuvântul spaniol pentru „lemn“: *madeira* – vizibil înrudit cu *materia*). „Găsim aici – e de părere René Guénon (*Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970, p. 29, n. 1) – o aluzie la «rădăcina» (în sanscrită *mûla*, termen folosit și pentru *Prakriti*) din care se dezvoltă lumea manifestată: ea are un anumit raport și cu ceea ce tradiția hindusă numește «natura *asurică*» a regnului vegetal care, prin rădăcinile sale, plonjează în ceea ce constituie temeiul obscur al lumii noastre; substanța este, întru câtva, polul întunecat al existentului.“

51. „…apele simbolizează totalitatea virtualităților; ele sunt *fons et origo*, matrice a tuturor posibilităților de existență.“ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949, p. 168. Instructiv e – pentru problema abordată de noi – întreg capitolul V al lucrării sale: „Les eaux et le symbolisme aquatique“. Cf. și A. J. Pernéty, *Dictionnaire Mytho-Hermétique…*, Paris, 1758, articolul „Eaux“. De asemenea, Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1946, trad. germ. 1972, cap. II, par. 2 și 3.

52. Nici după Aristotel (*Fizica*, II, 193 a), lucrurile artificiale nu posedă în sine o tendință spontană spre mișcare și schimbare. Celor naturale, această tendință le e inerentă.

53. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1976 (ed. I, 1942), p. 77.

54. Pentru o mai amănunțită circumscriere a perimetrului simbolic discutat, se va consulta cu folos excelenta carte a lui Gilbert Durand citată mai sus (nota 5). Avem în vedere mai ales secțiunea „Mater și Materia“ din partea întâi a cărții a II-a (pp. 278–292): tema „feminitate–apă“ e generos exemplificată de la *Vede* (care numeau apele *mâtritamah* „cele mai materne“), trecând prin *aquaster*-ul alchimic, până la suprarealiști.

55. Cf. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 129: „Cu greu poate scăpa celor care au urmărit scrierile savanților, observând schimbările de terminologie din veacul al XIX-lea, faptul că anumite concepte ca «ființă», «materie», «statică» au fost constrânse să facă loc «devenirii», «forței», «dinamicii».“

56. Cf. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier-Montaigne, 1944, cap. „Întunericul dumnezeiesc“.

57. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 13.

58. Aristotel, *Fizica*, II, 193 a.

59. Jean-Jacques Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic*, trad. rom. Mihai Şora, București, 1968, p. 35.

60. *Ibidem*, p. 84.

61. *Ibidem*, p. 114.

62. C. S. Lewis, *Reflections on the Psalms*, Collins (Fontana Books), 1974 (ed. a 10-a), p. 71.

63. Alan W. Watts, *Nature, Man and Woman*, London, 1973 (ed. I, 1958), p. 1.

64. Walter F. Otto, *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, Berlin, 1939, p.

25: „Numai europeanul are la îndemână aceste concepte (e vorba de „Natură“ și „Spirit“ înțelese ca polare, *n.n. – A.P.*): Orientul – în ciuda unor aparente analogii – nu are termeni care să le corespundă…“

65. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 30–33. O notă a lui Ananda K. Coomaraswamy la textul lui Zimmer precizează că *maya* e înțeleasă în cultura indiană în felul în care e înțeleasă *Magia* de J. Boehme (în *Sex Puncta Mystica*). Cf. și articolul „Maya“, în Sir Monier Monier-Williams, *A Sanskrit–English Dictionary*, ed. nouă, Oxford, 1974.

66. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 33–42.

67. Cf. *infra*, cap. II, 5, pp. 93–106.

68. În legătură cu gândirea tantrică, recomandăm, alături de edițiile de texte și comentariile introductive ale lui Arthur Avalon (pseudonimul lui John Woodroffe), lucrările lui Mircea Eliade: *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, 1954, și *Techniques du Yoga*, Paris, 1975, cap. IV. Cf. și cartea lui Julius Evola, *Lo Yoga della Potenza* (trad. fr. *Le Yoga Tantrique*, 1971).

69. Cf. Heinrich Zimmer, *op. cit.*, pp. 17 și urm.

70. Mircea Eliade, „Puissance et sacralité dans l'histoire des religions“, în *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 170. De asemenea, pp. 172–181.

71. Robert Lenoble, „L'Évolution de l'idée de „nature“ du XVIe au XVIIIe siècle“, în *Revue de métaphysique et de morale*, nr. 4, 1953, p. 115.

72. *Apud* Ricarda Huch, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nișcov, București, 1974 (ed. I orig., 1899–1902), p. 280.

73. François Paulhan, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913, p. 20.

74. Cf. Rudolf Otto, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917), cap. 2–9.

75. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, prefață, p. XI: „Problema relației dintre om și natură o pune și pe aceea a relației dintre bărbat și femeie…“

76. Cf. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939 (ed. nouă 1975), pp. 262–263. De asemenea, A. Nygren, *Eros und Agape*, 2 vol., Gütersloh, 1937.

77. Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 11–12.

78. Cf. idem, *Les Mythes de l'Amour*, Paris, 1961.

79. Cf. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 26–28.

80. Cf. *infra*, cap. III, p. 161.

81. Romano Guardini, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953, pp. 18–24.

82. Cf. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris, 1950, pp. 22–26.

83. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 52 și urm.

84. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 128.

85. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 66.

86. *Ibidem*, *loc. cit.* Vom reveni, în epilogul lucrării noastre, asupra strategiei pe care Extremul Orient, în speță China antică, o propune pentru o mai exactă aproximare a „ființei“ naturii. E o strategie întemeiată pe *relativizarea* conștiinței și a gândirii discriminative; în limitele ei, atitudinea cea mai potrivită dinaintea naturii este *wu-nien* („negândirea“) și *kuan* („contemplare liberă de încordarea atenției“). Cf. *infra*, pp. 174 și urm.

87. Cf. H. Zimmer, *op. cit.*, p. 69.

88. Cf. Rudolf Steiner, *L'Homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments* (*Études ésotériques*), Paris, 1975 (a III-a ed. franceză), pp. 19–20.

89. *Ibidem*, pp. 23–27.

90. *Ibidem*, pp. 80–81.

91. Robert Lenoble, *op. cit.*, p. 116.

92. *Ibidem*, p. 117. Pentru detalii, vezi și *Istoria generală a științei*, editată de René Taton, trad. rom. București, 1971, vol. II, p. 215 și pp. 306–307.

93. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962, pp. 12–13.

94. *Ibidem*, pp. 33–34. Cf. și Adolf Meyer-Abich, „Natur und Geschichte“, în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524. Mayer-Abich e de părere că „…cercetătorul în științele naturii, chiar dacă se ocupă de probleme strict «naturale», nu mai poate să ocolească, astăzi, și punctul de vedere al istoriei spiritului.“ Științele naturii nu mai sunt deci, ca până acum, „nomothetice“, ci – ca și științele „umaniste“ – „idiografice“ (p. 510).

95. Cf. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963, cap. 5, p. 55: „…Nici un obiect natural individual nu-l interesează pe Herder în sine, ca fenomen izolat, ci numai ca amprentă exterioară, ca expresie a unei interiorități, a spiritualului.“

96. Novalis, *Fragmente*, *apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 147.

97. *Apud* Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 153.

98. „Peisaj de toamnă… Frunzele cădeau din toate părțile, ca ultimele iluzii ale tinereții sub lacrimile tristeților incurabile… Aveam o baghetă poetică și nu trebuia decât să ating un fenomen pentru ca el să-mi dezvăluie semnificația sa morală. Orice peisaj e o stare sufletească. Cine știe să citească în amândouă va fi uimit să regăsească asemănări ce survin în fiece detaliu. Adevărata poezie e mai adevărată decât știința, pentru că e sintetică și sesizează de la bun început ceea ce prin concursul tuturor științelor va putea avea o dată ca rezultat.“

99. Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Librairie Stock, Paris, 1927, I, pp. 50–51.

100. Cf. Fr. Paulhan, *op. cit.*, pp. 73–74.

II. Estetica melancoliei

Cercetătorii picturii de peisaj au stabilit – în marea lor majoritate – că în Evul Mediu nu există reprezentări coerente ale spectacolului natural din cauza idiosincraziei resimțite, dinaintea naturii și a „lumescului“ în general, de doctrinarii Bisericii creștine. Creștinismul ar fi, cu alte cuvinte, un obstacol inexpugnabil în evoluția peisajului pictat, în măsura în care el identifică natura cu teritoriul păcatului, al căderii, al rătăcirii. Natura ar fi – pentru creștini – fără de spirit, dacă nu chiar opusă spiritului. Caracteristică, întru aceasta, este părerea lui Heinrich Lützeler, după care, în evoluția peisajului, Evul Mediu constituie o netă sincopă[101], întrucât „peisajul este imposibil ori de câte ori arta e orientată strict teocentric sau strict antropocentric“.[102] S-ar zice că natura nu poate intra în teritoriul artei decât pustiind, în jurul ei, totul: ea înlătură pe zei și pe oameni deopotrivă, instalându-se în istoria stilurilor ca o stihie singuratică și totalitară. Noi înșine am admis[103] că personajul de înclinație mistică nu e „credincios“ naturii. *N-am admis însă prin aceasta că este exclus ca el să facă peisaj*.

Ne deosebim, prin urmare, de cei care trag concluzii definitive asupra raporturilor dintre creștinism și natură, luând în considerație strictamente Evul de Mijloc. Trecând de această epocă – și, de altfel, poposind mai îndelung în chiar spiritul ei –, se va constata cu ușurință că o istorie a peisajului european nu se poate scrie fără permanenta considerare a atmosferei religioase europene. Sentimentul naturii a evoluat în lumea noastră laolaltă cu sentimentul religios, lăsându-se contaminat de el, când nu, de-a dreptul, determinat de el. Şi aceasta, pentru că religia – în afara cazurilor când e bigotism pur – nu se opune naturii. Ea nu vrea să zădărnicească întâlnirea cu ea. Vrea doar să scoată întâlnirea aceasta de sub sceptrul *plăcerii sensibile*, pentru a o transfera – purificând-o printr-un acut sentiment al răspunderii – sub sceptrul *bucuriei nesenzuale* a spiritului. Ca obiect de plăcere – cum e, uneori, pentru artist –, natura i se pare monahului un risc de moarte; ca orice alt obiect de plăcere. Ca „încercare“, ca „ispită“, aceeași natură e totuși respectabilă. Ca răsfrângere a Creatorului sau ca loc predilect al întâlnirii cu el, ea poate chiar să participe, fără sfială, la splendoarea întregii creații.

E greu de presupus, de altfel, că omul, chiar credincios, a fost vreodată imun la farmecele „Zeiței Natura“.[104]

Pentru a se defini pe sine, el are o neostoită nevoie de ea, care îi e simultan gen proxim și diferență specifică. Şi e, probabil, de presupus că, și fără să o perceapă în afara lui, omul ar sfârși prin a identifica natura contemplându-se numai pe sine, privind în adâncul său. Căci adâncul acesta e plin de mineralitate, de vegetalitate și de animalitate, ca orice alt peisaj. Într-adevăr, tot astfel cum, privind în sine, în

„firea“ sa, omul vede uneori chipuri de zei, alteori lupte sângeroase și cai răniți, alteori odalisce, alteori vânat sau fructe uscate, sau vreo petrecere, se poate întâmpla ca, privind în firea sa, el să vadă, din când în când, un peisaj. Dacă ar fi să definim în felul cel mai laconic cu putință un peisagist, n-ar trebui să spunem decât atât: *se numește peisagist cineva care, așezat dinaintea unei oglinzi, vede un peisaj*.

Cu ideologul sau cu trăitorul creștin se întâmplă însă altceva: el se așază, să zicem, dinaintea unui plai și, dintr-odată, îl vede pe Dumnezeu. Întâmplarea aceasta are două efecte imediate: mai întâi, răpit de revelația zeului, omul încetează să mai vadă plaiul: apoi, timorat de autoritatea zeului, omul începe să se simtă vinovat de a fi zăbovit, fie și pentru o clipă, dinaintea unui plai oarecare, când numai zeul merită cu adevărat zăbava sa: zeul de deasupra și păcatele dinăuntru. „Şi oamenii – spune Augustin – umblă din loc în loc, minunându-se de înălțimea munților, de valurile uriașe ale mării, de largile șerpuiri ale râurilor, de întinderea oceanelor, de revoluția stelelor, dar pe ei înșiși nu se observă.“ Când dai de un pasaj ca acesta – cum i s-a întâmplat lui Petrarca – tocmai când faci o plimbare pe vârf de munte, cu Alpii de jur-împrejur și Ronul în vale, ajungi inevitabil să spui cu el odată: „M-am simțit rușinat […], plin de mânie împotriva mea, pentru că tot mai admiram lucrurile pământești, eu, care ar fi trebuit să fi învățat chiar și de la filozofii păgâni că nimic nu-i demn de admirație în afară de suflet…“[105] Imediat însă în continuarea acestei mărturisiri, Petrarca adaugă un rând care ni se pare atât de semnificativ, încât ne mirăm cum de Kenneth Clark, care-l citează, nu se oprește să-l lămurească: „Atunci – spune Petrarca – cu adevărat m-am convins că văzusem îndeajuns din acel munte…“ Este ca și cum ni s-ar sugera că n-am văzut bine un munte înainte de a ne fi convins de neînsemnătatea lui. Nu e vorba deci să nu-l privești; dimpotrivă: trebuie să-l privești cu atâta pătrundere, încât să sfârșești prin a nu-l mai vedea ca atare: să sfârșești prin a vedea „natura“ lui, irevocabil precară. Natura ca „dispariție“, nu ca „apariție“, natura contemplată cu sentimentul că în clipa imediat următoare ea se va destrăma, iată lecția atitudinii creștine față de ea. Dar să luăm bine seama: pentru mentalitatea creștină, nu problema anulării de principiu a contemplării naturii se pune. Ceea ce ea pretinde e doar regizarea întâlnirii cu ea din unghiul unei extreme *exigențe*: să nu uiți natura, dar să nu te abandonezi – dinaintea ei – unei iresponsabile și deci vinovate plăceri. E limpede: teologul nu judecă și nu condamnă natura în sine; el se războiește doar cu un anumit mod de a o gusta; și războiul acesta al lui a făcut ca, într-o anumită zonă a culturii europene, „dragostea de natură“ să fie însoțită de un difuz sentiment de *culpă*. Când se spune, prin urmare, că raporturile dintre creștinism și natură sunt încordate, se spune un adevăr. Trebuie însă imediat

adăugat că „încordarea“ aceasta nu *inhibă* sentimentul naturii, ci îl *modelează* doar.

Pentru naturile religioase – existente, cum vom vedea, și printre peisagiști –, natura nu e nici pe departe absentă. Ea e mai curând o exasperantă prezență, a cărei atracție se consumă mereu sub specia unei obscure interdicții. O bună secțiune a peisajului european nu e decât expresia unei dramatice experiențe a *distanței* problematice dintre privitor și priveliște. Sub autoritatea mitului creștin, natura nu apare deci ca un „de la sine înțeles“ al vieții, ci ca un dat ce trebuie meritat, cucerit, „salvat“ prin asceza aspră a unei disperate, dar neobosite *aspirații*. Sub autoritatea mitului creștin, natura are trăsăturile și destinul Isoldei, iar peisagistul chipul melancolic al lui Tristan. În cele ce urmează, vom încerca să schițăm arheologia acestei situații.

1. Facerea lumii

Pentru a surprinde modul însuși în care natura apare ca dat și ca problemă în orizontul gândirii religioase a Europei, să ne apropiem, mai întâi, de izvoarele doctrinei creștine. Încă din primele versete ale Genezei, suntem confruntați cu grandioase construcții peisagistice. Versetul al doilea din primul capitol[106] e, în sine, o descriere de natură: una foarte simplă, e drept, dar nu lipsită de o anumită sumbră maiestate: „Pământul era pustiu și gol: peste fața adâncului de ape era întunerec…“ Utilizând terminologia creată mai târziu de specialiști, putem spune că peisajul primordial este o „marină“ și, în același timp, o „nocturnă“. Dar acesta e abia începutul, „materia primă“ a creației. Iar în concepția creștină, natura – am mai avut prilejul s-o spunem – va păstra neîncetat ceva din *insuficiența* unei materii prime: ea nu are valoare în sine; poate fi însă valorificată, printr-o adecvată prelucrare lăuntrică. Cu alte cuvinte, „calea“ creștinului poate începe cu natura, dar, în orice caz, nu poate rămâne la ea. „Natura – spune un autor creștin modern, totodată mare specialist în literatura medievală – nu poate satisface aspirațiile pe care le provoacă, nu poate răspunde întrebărilor teologice și nu ne poate sanctifica. Adevăratul drum către Dumnezeu ne obligă să-i întoarcem adesea spatele.“ Două rânduri mai jos, același autor concede totuși: „*Iubirea de natură poate fi însă o bună – și, pentru unii, o indispensabilă – inițiere*.“[107] (*s.n. – A. P.*)

Să ne întoarcem la povestea Facerii. Mării originare i se adaugă, rând pe rând, lumina, cerul, pământul, iar la urmă viețuitoarele și omul însuși. Dacă după ziua a patra a creației Creatorul s-ar fi plictisit, lumea n-ar fi fost, în eternitate, decât un splendid peisaj: cer înstelat deasupra unui pământ încărcat de verdeață, iarbă cu sămânță, pomi roditori.[108] Şi, de altfel, nu se comportă zeul față de proaspăta sa operă exact ca un pictor dinaintea șevaletului său? După fiecare nouă tușă,

el pare să facă un pas înapoi, pentru a-și cântări lucrarea. Înființează lumina și vede că „lumina era bună“.[109] Desparte apele de uscat și vede că „lucrul acesta era bun“.[110] Întemeiază regnul plantelor și, mai apoi, pe acela al aștrilor și iarăși constată că „lucrul acesta era bun“.[111] În versiunea grecească a textului, acest „bun“ care revine mereu în primele versete ale Facerii nu e altul decât îndelung comentatul *kalós*, al cărui sens ezită, în realitate, între „bun“ și „frumos“. Pe câte un alabastron attic din secolul al V-lea î.e.n. se poate vedea, alături de silueta câte unui tânăr păstor, inscripția fermecător candidă: *kalós*, precedată de numele păstorului. Olarul își justifică astfel opțiunea și o consacră ca operă de artă. Tot astfel face zeul începuturilor, încheind fiecare din zilele muncii sale cu o calmă judecată estetică. Ca un peisagist mulțumit de un tablou abia sfârșit.

Dar istoria biblică a lumii parcurge calea inversă istoriei peisajului pictat. Acesta din urmă merge către o tot mai clară autonomizare, eliminând, una după alta, toate anexele, toate acele *parerga* care, înainte de sfârșitul secolului al XVI-lea, „poluează“ imaginea pură a naturii. Zeul biblic *pornește* însă de la peisajul autonom, pentru a trece curând – în zilele a cincea și a șasea ale creației – la „peisajul cu figuri“. Iar experiența edenică a perechii originare se încheie, în fond, cu o scenă de gen, cu o „kermesă“, care degenerează în dramă.

„Nu e bine ca natura să fie singură“ – pare să-și spună Dumnezeu, înainte de a-i adăuga omul, după cum, înainte de a adăuga omului femeia, își spusese: „Nu e bine ca omul să fie singur…“ „Nu e bine ca natura să fie singură“ – iată un preconcept de care se va resimți întreaga istorie a peisajului european. Natura europeană e iremediabil *populată*: când nu de om, de operele lui; când nu de operele lui, de himerele sau nevrozele lui. Populată și apoi *subordonată*: „umpleți pământul și supuneți-l“[112], sună porunca dintâi adresată oamenilor de zeul lor. E drept, la origini, deși omul se mișcă printre lucruri imperial, el e departe de orice excese dictatoriale. De aceea, al doilea peisaj care survine în istoria biblică după cel al Facerii e cât se poate de pașnic; e o *grădină*: grădina răsăriteană a Edenului. Celor care, derutați de apariția târzie a peisajului „autonom“ în arta occidentală, au ajuns să pretindă că sentimentul însuși al naturii e un fenomen târziu, străin, de pildă, lumii vechi, li se poate aminti pasajul biblic în care se descrie Raiul[113]: pomii raiului sunt anume evocați nu doar ca „buni la mâncare“, dar, mai întâi, ca „plăcuți la vedere“ (*horáion eis hórasin*). Se mai poate cineva îndoi de gustul pentru peisaj al primului „grădinar“?

Numai că în grădina aurorală a lumii s-a petrecut în cele din urmă ceva de natură să transforme grădina întreagă într-un coșmar. De la peisajul idilic, se trece brusc la peisajul infernal. Nu e locul aici să discutăm substanța și sensul acestui fatal eveniment. Important e că,

după el, o malefică epidemie ajunge să compromită armonia inițială a lucrurilor. Răul se propagă în lanț, de la demonul ofiomorf la femeie, de la femeie la bărbat, de la bărbat la întreaga natură: „blestemat este acum pământul din pricina ta“[114] – spune zeul făpturii sale corupte. Din această clipă, omul, destinat să domnească asupra firii, încetează să se mai simtă tolerat în propriul său regat. E izgonit, hăituit, vinovat. E nevrotic. Iar o bună parte a peisajului european va putea fi inclusă în marea temă a *exilului*, a rupturii, a dizarmoniei dintre om și natură. Dar ruptura aceasta a omului de natură nu e mai puțin o ruptură a omului de divinitate.[115] Este fals, prin urmare, că teocentrismul în sine e suficient pentru a subsuma experiența naturii categoriei tragicului. *Natura devine tragică abia într-o lume gândită teocentric, dar trăită teoclast*. E loc pentru natură acolo unde nu există decât un zeu atotputernic și un om pios, după cum era loc pentru natură în Edenul de dinaintea păcatului. Dialogul cu natura devine dificil, când omul se răzvrătește și zeul se înfurie. Peisaj se poate face – și se face – și atunci, dar va fi un peisaj inconfortabil, bântuit de resentimente blasfematoare și de remușcări, de orgolii și spaime, pe scurt, un peisaj cu sunet beethovenian, în care Dumnezeu e postulat și contestat în același timp. Artistul locuit de asemenea paradoxale afecte va face mai totdeauna un peisaj al „*pământului stricat*“, infectat de vină, „satanizat“. „Dumnezeu s-a uitat spre pământ și iată că pământul era stricat: căci orice făptură își stricase calea pe pământ.“[116] Dezamăgirea zeului va avea drept consecință catastrofa curățitoare a potopului. E al treilea moment „peisagistic“ al Genezei, după cel al primelor șapte zile și al Raiului: un moment patetic, de dezlănțuire cosmică pustiitoare: „Marinei“ embrionare de la început îi răspunde acum o marină agonică (să ne amintim schițele pentru tema potopului ale lui Leonardo). Ceea ce se făcuse în șapte zile se desface în cele o sută cincizeci câte a numărat furtuna. La sfârșit însă, după o atât de radicală purificare, se desface și blestemul zvârlit asupra pământului de artizanul dezamăgit. „Nu voi mai blestema pământul din pricina omului, pentru că întocmirile gândurilor din inima omului sunt rele din tinerețea lui.“[117] Urmează o reparatoare eră de pace. Dar de pacea zilelor dintâi nu mai poate fi vorba. Căci amintirea catastrofei, a rupturii persistă; mai mult decât atât, amintirea aceasta plantează în fiecare nucleu de liniște germenul vacarmului. Realul încetează să mai fie omogen. Asupra lui se întinde fatalitatea manicheistă a unei ireductibile discordii. Viața devine un complicat joc de „punct-contrapunct“: un ritm în care binele alternează cu răul, pacea cu dezastrul, armonia cu spaima. „Cât va fi pământul, nu va înceta semănatul și seceratul, frigul și căldura, vara și iarna, ziua și noaptea“[118] – decretează Iehova. Sub aparența acestei nevinovate legiferări stă însă tot un blestem: blestemul unei cosmice dialectici de

plusuri și minusuri, de avers și revers. Potopul a lăsat în urmă spectrul unei crispări devenite lege. „S-apuce groaza și frica de voi pe orice dobitoc de pe pământ, pe orice pasăre a cerului, pe tot ce se mișcă pe pământ și pe toți peștii mării…“[119] „Groaza și frica…“ Şi pentru ca, în această tensiune, să se poată totuși trăi, zeul face cu Noe un legământ al cărui semn va fi *curcubeul*: „Când voi strânge nori deasupra pământului, curcubeul se va arăta în nor și Eu îmi voi aduce aminte de legământul dintre Mine și voi“.[120] Să notăm mai întâi că legământul cu pricina e unul ce poate fi oricând uitat, de vreme ce este nevoie de un semn exterior care să-l facă mereu actual conștiinței divine. Să notăm, apoi, că peisajul-apoteoză al primului ciclu al *Facerii* nu e de o blajină seninătate. Prin faptul însuși de a fi curcubeu, semnul ceresc are încordarea pericolului: căci curcubeul e un fenomen din complexul vremii rele, al ploilor; el se arată „în nor“ și, dacă salvează omenirea de potop, are aerul de-a o face în ultima clipă…

Imaginea „curcubeului în nor“ e poate cea mai potrivită emblemă a atitudinii religioase, respectiv creștine, față de natură. Uneori, curcubeul, legământul de pace, pare să atârne mai greu. Alteori însă, pe sub arcul lui defilează, în triumf, oștirile unei grave înnourări…

2. Teologi, pustnici și peisagiști sub semnul curcubeului

Se poate demonstra cu ușurință, împotriva ideilor curente, disponibilitatea față de natură a spiritului religios. Se poate demonstra că mulți teologi, mulți pustnici și unii peisagiști au întâlnit natura „sub semnul curcubeului“, al păcii sacre, destinate să amnistieze orice blestem. Ne-am putea continua incursiunea prin feluritele diviziuni ale textului biblic, selecționând din Psalmi sau din Cântarea cântărilor acele pasaje în care natura e prezentă și, nu o dată, în chip fermecător prezentă. Ar fi de invocat apoi metafora „cititului în marea carte a naturii“, care, sugerată, poate, de Plotin, a avut o mare circulație – începând din timpurile patristicii – în întregul Ev Mediu și până în Renaștere. Până și floraliile și lapidariile medievale ar putea sta mărturie pentru interesul constant al omului – fie și trăitor într-un veac „teocentric“ – față de întregul „inventar“ al lumii exterioare. Descrierea vergiliană a câmpiilor eleusine e preluată, fără preconcepții, de autori creștini ai veacului al V-lea e.n. – Dracontius și Sedulius, de pildă – și adaptată unor pioase descrieri ale paradisului.[121] De la Gregorius din Tours, ni s-a păstrat o referință la arta grădinăritului într-o mânăstire din Franța anului 600.[122] Un sensibil omagiu – unul dintre multele pe care le-am putea cita – e adus, încă din secolul al IV-lea al erei noastre, de Basilius Magnus nopților senine din Asia Mică: e vorba despre „blândețea nopților Asiei Minor, în care stelele, flori eterne ale cerului, înalță spiritul oamenilor

de la cele văzute la cele nevăzute“.[123] Şi nu există, poate, respect mai adânc pentru natură decât cel exprimat de Bernard de Clairvaux într-o scrisoare către Heinrich Murdach (*Scrisoarea* 106): „Crede-mă, am verificat asta eu însumi: vei găsi mai multe în păduri decât în cărți; copacii și pietrele te vor învăța ceea ce nici un alt învățător nu te poate învăța.“ În același spirit ar putea fi înseriate extrase din Hieronymus, Ambrosius, Hilarius din Poitiers și Prudentius[124], sau din Ioan Chrysostomul, Augustin, Hugo de Saint-Victor etc.[125] În Renaștere, tot un om al Bisericii este acela despre care Jacob Burckhardt putea spune: „…e omul care pentru întâia oară a savurat splendorile peisajului italian și care le-a descris cu entuziasm până în cele mai mici amănunte. Cunoștea mai ales statul papal și partea de jos a Toscanei (patria lui), iar când a devenit papă, își întrebuința timpul liber, în anotimpul cald, mai mult cu excursii și cu șederi la țară.“[126] E vorba de Aeneas Sylvius Piccolomini, devenit ulterior Pius II, *silvarum amator et varia videndi cupidus* („iubitor de păduri și dornic să vadă multe“) – cum îi plăcea să se numească singur. Nu e lipsit de semnificație nici faptul că până și în târziul veacului al XVIII-lea unui prelat, Thomas Herring, îi e atribuit meritul de a fi avut, întâiul, intuiția naturii „pitorești“, teoretizată, ulterior, de pictori și esteticieni.[127]

Dar deasupra tuturor celor citați până acum se înalță, ca un monument caracteristic păcii dintre *Natura* și *Ecclesia*, Francisc din Assisi. În *Imnul Creaturilor* și în *Imnul Fratelui Soare*, el se lasă antrenat de o spontană mișcare de contopire cu elementele, socotindu-se consubstanțial lor întru splendoarea creației. Naturii-mumă i se substituie *Natura-soră*. Ea este abordată cu o simpatie străină de orice afectare, chiar dacă e încă clasată după tipicul medieval al celor patru principii constitutive ale lumii: apă, aer, foc, pământ. „Autorul abandonează, pentru prima dată, corespunzătorul stil grandios, aplicat până atunci, fără excepție, la o asemenea materie; el o evocă anume într-un modest stil familiar… De aceea, unele vederi s-au grăbit să identifice într-însul un precursor al pastoralismului naturist din Renaștere…“[128] Francisc descoperise, neîndoielnic, valoarea de „inițiere“ pe care natura o poate căpăta pe calea care duce spre revelație.[129] Cel care învață să dialogheze cu ea nu va întârzia să audă glasul însuși al Logos-ului. *Natura naturata* nu e decât un loc de întâlnire cu *natura naturans*. Pustnicia solară a clericului din Assisi – ca și aceea practicată secole mai târziu de Serafim de Sarov (1759–1833) în pădurile sălbatice ale Rusiei[130] – este o probă greu de dezmințit a bunelor raporturi pe care creștinătatea le poate întreține cu însuflețitoarea neînsuflețire a naturii, fără a cădea, prin aceasta, în vreo erezie panteistă, de tipul spinozistului *Deus sive Natura*. Franciscanismul nu caută nici cunoașterea naturii, nici degustarea ei:

nu o idolatrizează; el se crede însă îndreptățit să o iubească așa cum fiecare om evlavios trebuie să-și iubească „aproapele“, oricât ar fi acesta de greu deificabil. Sub semnul curcubeului, sentimentul creștin al naturii devine o formă de *toleranță*. În virtutea toleranței acesteia, el nu se sfiește să se exprime și în limbaj plastic. Mai întâi, iconografia curentă a evangheliilor se pretează la bogate prelucrări peisagistice: episoade cum sunt *Fuga în Egipt*, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, *Isus pe cruce* etc. au toate datele să stimuleze imaginația creatoare a artiștilor. La fel, nenumăratele „ispitiri“ și „penitențe“ trăite de feluriți eremiți (Hieronymus și Antonie cel Mare mai ales) în pustie.[131] În secolul al XIV-lea, asistăm la introducerea peisajului până și în spațiul elitar al altarului. El este, desigur, simplu fundal al scenelor sacre (ca în *Altarul Mielului Mistic* al lui van Eyck sau în *Altarul Tiefenbronner* al lui Lucas Moser), dar face din natură obiectul unei percepții pline de reverență. La un Rogier van der Weyden – observă Hubert Schrade – *Weltanschauung*-ul mistic lasă loc, cu prisosință, unei atente *Welt-Anschauung*, unei neinhibate contemplări a lumii.[132] La începutul secolului al XVI-lea, se înregistrează existența așa-numitelor *Kirchenlandschaften*, peisaje „bisericești“, devenite specialitatea unor frescari ca Polidoro da Caravaggio și Maturino.[133] Ei decorează una dintre capelele bisericii San Silvestro a Monte Cavallo din Roma cu scene din viața Sfintelor Ecaterina și Magdalena, devenite un *staffage* oarecare, față de peisajul predominant. Spectaculoase, pe aceeași linie, sunt, ceva mai târziu, peisajele bisericești realizate tot la Roma de Gaspar Dughet și Paulus Bril. Cel dintâi pictează momente din viața unor profeți, în biserica carmelită San Martino ai Monti, cel de-al doilea, într-un coridor din dreapta navei centrale a bisericii Santa Caecilia din Trastevere, face aproape peisaj pur: pe bolta coridorului se citesc, e drept, siluete de sfinți (Honofrius, Paulus, Antonius, Hieronymus etc.). Dar impresia generală este a unei naturi libere de orice ilustrativism: sunt gustate infinitezimalele gradații de verde de pe masa de frunziș a arborilor, deschiderile panoramate printre culise muntoase, dramaturgia trunchiurilor rupte și insolitul – deja rococo – al grotelor de tot soiul.

Apogeul acestei colaborări dintre peisajul pictat și cultul creștin va fi atins însă abia la începutul secolului al XIX-lea, când o lucrare a lui Caspar David Friedrich, reprezentând o cruce pe un vârf de munte dindărătul căruia apune soarele, e aleasă de contesa de Thun drept altar pentru capela ei de la castelul Tetschen din Boemia. De data aceasta, peisajul nu mai e fundalul unui eveniment sacru; nu mai e o anexă: e altarul însuși. Numai că în lumina lui crepusculară, „curcubeul“ nu mai este posibil. „Norii“ nu-l mai însoțesc, ci îl ocultează; iar pacea de care am vorbit până acum apare dintr-odată umbrită de nesiguranță.

3. Despre melancolie

„Ori de câte ori văd un colț de stâncă, o vale, un plai acoperit cu iarbă proaspăt răsărită, sau podoaba cu chip felurit a copacilor, sau crinii de la picioarele mele, îndoit înzestrați de natură, căci sunt și frumos mirositori, și împliniți la culoare, ori de câte ori văd în depărtare marea spre care se îndreaptă nori rătăcitori, sufletul mi se umple de o tristețe care nu e fără de plăcere.“[134] Cuvintele acestea au fost scrise în veacul al IV-lea al erei noastre de Grigorie de Nyssa. Voluptatea întâlnirii cu lumea creată e nedisimulată. Dar în alcătuirea acestei voluptăți deslușim un difuz inconfort, un sâmbure amărui, care nu este, e drept, „fără de plăcere“. Într-un anumit sens, avem aici o primă definiție a melancoliei. Căci, cum vom vedea, ea poartă, în toate manifestările ei, marca unui persistent echivoc. E tragică și desfătătoare deopotrivă. Tragicul naturii, ale cărui surse biblice le-am evocat deja, dă o specifică dimensiune sensului ei „inițiatic“, o dimensiune care lipsea inițierilor de tip franciscan. Franciscanismul utiliza natura drept instrument al unei inițieri prin *iubire*. Penitența în sălbăticie va fi mai apropiată de scenariile inițiatice tradiționale[135], în măsura în care va cultiva natura ca pe ambianța cea mai adecvată a *riscului*, a punerii la încercare. Natura – de preferință deșertică – va deveni un echivalent al deșertului lumii. Ca atare, ea va fi bântuită de demoni, de tentații, de capcane.[136] Te retragi în pustia ei pentru a rezista și pentru a te purifica prin rezistență: în câmpul naturii, nu e loc decât pentru „războaiele“ stârnite de spiritele răului și pentru o disperată și neîntreruptă rugăciune. Iată, întru aceasta, un text caracteristic al Sfântului Hieronymus: „Într-o singurătate arsă de febra soarelui, în care nu aveam drept tovarăși decât scorpioni și fiare sălbatice, mă uneam în închipuire cu dansul unor tinere fecioare romane […]. Adâncul văilor și munții abrupți deveneau locurile mele de rugăciune și ascunzătorile nevrednicei mele cărni.“[137] Pentru eremit, natura e, prin urmare, ostilitate, părăsire și sursă de vedenii. Un fel de echivalent al trupului față de spirit. Dar tocmai de aceea marea luptă trebuie dată în perimetrul ei. Căci numai în perimetrul ei, minat de rele, poți obține o mare victorie. Şi dacă istoria creației începea într-o grădină, trebuie spus că misiunea christică e propovăduită mai întâi într-un deșert.[138] Natura e deci simultan obstacolul și garanția salvării.[139] De aceea, ea poate fi uneori tolerată – cum am văzut – în altare, în vreme ce, alteori, e tratată ca o prezență blasfematoare. Adorarea ei e în orice caz un gest periculos, greu de conciliat cu adorarea zeilor nevăzuți ai religiei. Şi nu e probabil întâmplătoare atenția de care se bucură pe neașteptate peisajul în Bizanțul *iconoclast*. Mozaicurile din moscheea omeiazilor din Damasc pot fi considerate cu îndreptățire primele *Architekturund Landschaftsprospekten*[140] ale artei europene.

Există, așadar, în limitele creștinismului – alături de înțelegerea franciscană a naturii – o înțelegere de tip ascetic, potrivit căreia idolatrizarea ei e o formă de iconodulie, o erezie. Dar, de cele mai multe ori, aceste două atitudini, aparent contradictorii, se întrepătrund, pentru a constitui o *unică reacție* față de spectacolul lumii văzute: o reacție extrem de tensionată, un amestec incomod de voluptate și remușcare, de tristețe și bucurie, de distanțare și apropiere. Cu un singur cuvânt, amestecul acesta se poate numi, credem, melancolie. Ca să putem avansa, vom încerca, în cele ce urmează, să obținem o mai precisă delimitare a acestui concept.

Pentru simplificare, vom da deoparte, de la bun început, acele accepțiuni ale sale pe care și le revendică psihiatria. Nu avem în vedere, așadar, anxietatea cronică, cea care, alternând cu exuberanța, definește așa-numita „psihoză maniaco-depresivă“. Există, desigur, o „morbiditate“ a melancoliei, dar atunci există, nu mai puțin, o morbiditate a seninătății… Sunt seninătăți care, în impasibilitatea lor, denunță anestezii sufletești de ordinul patologicului. Nu asemenea situații-limită ne interesează. Şi totuși, dicționarele de tot felul se complac în a înregistra, în primul rând, zona *clinică* a melancoliei, mai ușor de adaptat, probabil, exigențelor clasificatoare ale științei. Când *calitatea* unui obiect ne scapă, avem adesea tendința de a ne refugia în analiza părții sale *cantificabile* și de a considera înfrângerea implicată de o asemenea analiză cantitativă drept „rigoare științifică“. Astfel, cutare enciclopedie numără șase forme de melancolie clinică, cutare alta patru tipuri de delir melancolic. *Vocabularul* lui Lalande îl invocă pe Baldwin, care, în dicționarul său de filozofie și psihologie, optează tot pentru o clasificare în șase.[141] De altfel, încă din 1621 englezul Robert Burton publica o *Anatomie a melancoliei*, frapantă, înainte de toate, prin spiritul ei sistematic. El discuta, rând pe rând, boala în sine, apoi sediul ei trupesc, speciile, cauzele, simptomele și tratamentul ei.[142] Într-atât aspectul de „boală“ al melancoliei a impresionat spiritele, încât, încă din veacul al XVI-lea de pildă, un oarecare Jean Brodeau vorbea despre o „epidemie de melancolie“ bântuind, asemenea ciumei, printre femeile din Lyon, ajunse a practica sinuciderea în masă.[143] Trebuie să recunoaștem, de altfel, că etimologia cuvântului (*mélas* = negru, *cholé* = bilă, umoare, fiere) tolerează speculația asupra laturii sumbre, întunecate a melancoliei. Ea stă, observa Marsilio Ficino (*De vita triplice*), sub semnul lui Saturn și al Lunii. Artistul damnat, de tipul lui Pontormo în veacul al XVI-lea, sau, mai aproape de noi, de tipul lui Gérard de Nerval sau al lui Baudelaire, e un *temperamento lunatico*, respins de solaritate sau sensibil doar la acel *soleil noir de la mélancolie* de care Nerval însuși vorbea.[144]

Cu toate acestea, destinul cultural al melancoliei este infinit mai

nuanțat decât cel sugerat prin exclusiva ei anexare la categoria „morbidului“. Căci nu poți expedia sub eticheta „morbid“ cartea lui Iov sau poemele din exil ale lui Ovidiu, imnurile liturgice medievale sau *Hamlet*-ul shakespearian, lirica byroniană (din *Childe Harold* mai cu seamă), pe Chateaubriand din *René* sau pe Sénancour, pe lakiștii englezi sau pe Alfred de Musset, pe Mateiu Caragiale sau pe Ioan Andreescu.

Mai mult decât atât: există o tradiție îndelungă – în care Marsilio Ficino este iarăși prezent, dar care pornește de la Aristotel, pentru a ajunge până la Kant –, potrivit căreia melancolia e una dintre premisele imperios necesare creativității. Constituția optimală a poetului și a filozofului e – după Aristotel – aceea în care se poate identifica, într-o justă proporție, „fierea neagră“ a melancolicului. Madame de Staël, în *De la littérature*, observă că în epoca sa „melancolia este veritabilul inspirator al talentului“, iar mai aproape de noi și de domeniul care ne preocupă, Van Gogh declara undeva – într-o scrisoare către fratele său – că a ales drept mod de viață „melancolia activă“. Transferată astfel în registrul „chinului voluptuos“ al creației, melancolia capătă ea însăși un oarecare nimb de voluptate. La Fontaine putea vorbi, prin urmare, de „sumbrele *plăceri* ale unei inimi melancolice“, iar Sénancour, Chateaubriand și Lamartine vor găsi firesc să elogieze, rând pe rând, farmecul inefabilei „langori“ numite melancolie. Înțeleasă astfel, melancolia încetează a mai fi ireversibil malignă, urmând a se contura ca o „tristețe ușoară, vagă, dulce“[145], însoțitoare constantă a reflexiei și reveriei. În ce ne privește, socotim că o definiție cu adevărat operantă a melancoliei trebuie încercată nu atât pe linia tristeții luate ca gen proxim, ci pe aceea a diferențelor specifice care survin între cele două stări, învecinate altfel. Melancolia ne apare, de la bun început, ca un *epifenomen al îndeletnicirii contemplative*. Percepția unui obiect, conjugată cu intuiția distanței care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei. Privirea, așadar, e esențialmente melancolică ori de câte ori se exercită într-o anumită gratuitate. *Homo faber*, eroul activ, făptuitorul, nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare *motrice*. Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanță paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. Melancolia ar fi, cu alte cuvinte, deprinderea paradoxală de a fixa indefinit un obiect care-ți rămâne totuși străin, care îți e din ce în ce mai străin pe măsură ce îl contempli și pe care îl contempli cu atât mai tenace cu cât îl simți închizându-se în înstrăinarea sa. Melancolia e întâlnirea pur optică dintre două singurătăți: a celui care contemplă și a spectacolului contemplat. Melancolia e *spațiul afectiv* născut între aceste două singurătăți: e singura formă în care ele se pot raporta una la alta. Dacă *homo faber* nu poate fi melancolic este pentru că el se

simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci obosește adesea, iar tristețea nu e decât o formă de oboseală. Melancolia însă e odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie și fără finalitate. Ea e luxuria celui care își poate permite să privească fără a făptui. Iată de ce o umbră de melancolie plutește în jurul frunții oricărui gânditor și pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeții bântuie în preajma oricărei acțiuni. Don Quijote rămas la mica lui moșie, între cărțile sale, n-ar fi fost decât un Cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea câmpie a lumii și să făptuiască: a devenit, atunci, Cavaler al *Tristei* Figuri. N-a avut tăria să „melancolizeze“ până la capăt. Ne îngăduim să folosim forma aceasta verbală a „melancoliei“, cu gândul la o prețioasă informație de filologie târziu medievală pe care Johan Huizinga ne-o pune la îndemână[146]: în unele texte din veacul al XV-lea, se folosea verbul „a melancoliza“, pentru „a gândi“. Nu ne rămâne decât să adăugăm că, în anumite momente, gustul pentru natură este, de asemenea, un mod de a melancoliza, așadar un mod de a exista dubitativ în fața unui univers pe care alții nu-l pot considera decât în mod univoc și pragmatic.

Există în melancolie o structurală *ambiguitate*. Ea este simultan stăruință optică și dezafectare, interes pentru lucruri și distanțare de ele. E încăpățânarea de a privi – am spune *fatalitatea* de a privi – conjugată cu suferința de a nu putea iubi până la capăt obiectul privit. O hyperionică răceală intră, s-ar părea, în sfera melancoliei, dar o răceală care nu se împacă cu sine, ci aspiră neîncetat la propria ei dizolvare. Înțeleasă astfel, melancolia începe să semene cu ceea ce Kierkegaard înțelegea prin „angoasă“. Kierkegaard însuși ne îngăduie să facem această apropiere de vreme ce, la un moment dat, el îl lăuda pe Hamann pentru a fi caracterizat angoasa drept „melancolie sacră“. Or, pentru Kierkegaard, angoasa era „o antipatie simpatizantă“ și o „simpatie antipatizantă“[147] trăită de omul creat, în umbra păcatului originar. E firesc deci ca, pentru urmașii lui Adam, farmecul melancolic al naturii să stea tocmai în acel amestec de „familiar“ și „îndepărtat“, socotit de Schopenhauer a fi farmecul inimitabil al muzicii.[148] Ei vor iubi desigur natura, dar iubirea lor nu va avea energia frustă a emotivității spontane, ci va fi tot mai categoric complicată de sentimentul unei ireversibile *înstrăinări* de natură. Cu alte cuvinte, iubirea pe care am numit-o „tristanescă“ a naturii e *iubirea unei depărtări*. Nu e o iubire tristă, căci – cum simțea Grigorie de Nyssa – ea se contopește cu plăcerea. E o iubire melancolică, sobră, la egală distanță de elegia lacrimogenă, ca și de pitorescul frivol. Un *páthos* rece – dacă o asemenea formulă se poate accepta – face marca ei specifică. Am spune, recurgând la o imagine arghezian, că pentru cugetul melancolic natura e „apropiată sieși și totuși depărtată, logodnică de-a pururi, soție niciodată“. Pictorul aservit acestei stări nu

aspiră la indistincția unei frenetice contopiri cu natura, ci preferă suspensia purei virtualități, a promisiunii veșnic inactuale, a distanței postulate fără a fi parcursă. Iar Arghezi nu ne-a ieșit în cale întâmplător. Căci într-o cunoscută poemă intitulată tocmai *Melancolie*, el dă nici mai mult, nici mai puțin decât parafraza lirică a acelei antipatii simpatizante sau simpatii antipatizante recomandate de Kierkegaard drept semn distinctiv al angoasei melancolice: „Iar acum c-o văd venind, aș voi să mi se pară“ – declară poetul, surprins negativ de rezolvarea iminentă a așteptărilor sale de îndrăgostit.

Discutat în termenii unei astfel de psihologii, sentimentul naturii ezită între impetuozitate și prudență, între interes, blazare și culpabilitate. A melancoliza înseamnă a contempla natura ca pe un *posibil* fără realizare, ca pe o șansă ratată sau ca pe o speranță fără finalitate. Dar posibilul, șansa, speranța rămân prezente în cugetul melancolicului în ciuda improbabilității lor. Între ochiul său și spectacolul natural își face loc o densă stare de *așteptare*: așteptarea indefinită a unei indefinite rezolvări. La un moment dat, așteptarea aceasta își ajunge sieși; devine o așteptare fără scop. Asupra lumii văzute planează presentimente anonime, sub a căror difuză putere fiecare detaliu pare o aluzie la o imprevizibilă eschatologie. Natura capătă proporțiile unei averi pierdute. E o frumoasă mustrare; și, prin aceasta, întruparea unei nelămurite amintiri. Dar tocmai nelămuritul din ea exclude drama, pentru a încuraja mai curând o calmă expectativă. Privirea melancolică purtată de pictor asupra unui peisaj seamănă cu privirea purtată uneori asupra unui chip care ne spune ceva, fără să-și afle totuși dezlegare în labirintul memoriei noastre. Îl recunoaștem fără să-l mai putem cunoaște. În aceste condiții, a privi devine sinonim cu a savura un mister; îți găsești, cu alte cuvinte, plăcerea în faptul subtil de a trăi printre întrebări care te modelează, fără a avea pentru asta nevoie să capete răspunsuri. A iubi natura în limitele unei estetici a melancoliei înseamnă a iubi în ea o dilemă, a da răbdător ocol unei definitive depărtări.

4. Peisajul și depărtările

A trăi un peisaj echivalează, uneori, cu a trăi fenomenul originar al tuturor dualismelor: conștiința individuală se vede confruntată cu pura ei alteritate, realizând astfel situația-emblemă a oricărei reflexii. Empiric, nu te poți împiedica să definești natura drept ceea ce e „în afara ta“, „dincolo de tine“, „acolo“. Dar dacă perceperea distanței dintre tine și ea te lasă, câteodată, prea singur, constrâns la imediatețea unui palid „aici“, ea are, alteori, avantajul de a-ți aduce aproape un gând în a cărui prezență singurătatea devine suportabilă: gândul transcendenței. „Acolo“ devine o arvună a lui „dincolo“. Perceperea distanței se convertește în intuiție a nemărginirii.

Sentimentul nemărginirii omul îl va fi avut probabil, întâia oară, contemplând zarea unui peisaj: la linia atât de precisă și atât de arbitrară a orizontului, absolutul își revelează nemijlocit paradoxala sa alcătuire: el e reperabil, dar de neatins.

a. Devoțiune și retorică

Depărtarea apare, în acest context, ca mediu specific al raportării omului la absolut. Este teza de la care pornește Hugo Marcus într-un important eseu publicat în 1916.[149] Distanța – spune el – e Ausdruck der Ehrfurcht („expresie a venerației, a devoțiunii"). Iar peisajul – ce alt subiect are, dacă nu distanța însăși, spațiul cu hotare false dintre vedere și nevăzut. Încercând să aproximeze trăirea primordială a celor dintâi pictori peisagiști, Max J. Friedländer avea dreptate să declare că „ceea ce ei simțeau ca proprietate esențială a pământului va fi fost o nețărmurită distanță".[150] „Setea de spațiu – spune mai departe cercetătorul german – a fost lucrul dintâi; descoperirea legilor perspectivei a venit abia în al doilea rând."[151] Fără îndoială, nu putem concepe „setea de spațiu" invocată aici drept ceva de ordin cantitativ. E vorba, mai curând, de un originar instinct al rătăcirii, de o dramatică atracție resimțită de fiecare dintre noi față de ceea ce se află la limita puterilor noastre, într-o ademenitoare nedeterminare. „Lucrurile îndepărtate – comentează Marcus – provoacă în călător o dramatică tensiune (eine dramatische Spannungsreize), în vreme ce apropierea de ele provoacă o la fel de dramatică nevoie de rezolvare a tensiunii (eine dramatische Lösungsreize)."[152] Cu alte cuvinte, obiectul depărtat are tendința să se constituie ca scop, ca aspirație și, în ultimă instanță, ca o utopie. Există în orice peisaj realizat o anumită dimensiune utopică, pe care critica atentă la componența lui „realistă" nu o poate percepe. Peisajul adevărat nu reproduce natura, cât o imaginează, dacă nu de-a dreptul o instituie, după exigențele unei interiorități orientate anagogic. În ierarhia celor trei dimensiuni știute ale spațiului, adâncimea e, de altfel, direcția dorinței, a tendinței către, a chemărilor de tot soiul.[153] Să reținem însă că forța absorbantă a depărtării nu se justifică prin autoritatea univocă a țintei către care ea focalizează, ci mai curând prin stranietatea ei, prin voluptuoasa teroare pe care ea o exercită asupra privitorului. Depărtarea e ca peștera lui Leonardo: inspiră în egală măsură curiozitate și spaimă. Depărtarea e o prăpastie așezată pe orizontală. A privi în zare echivalează de aceea întotdeauna cu a te prăbuși mental într-o teribilă meta-lume. Experiența aceasta a prăpastiei e, nu întâmplător, asimilată de Nietzsche experienței melancoliei. Într-o poezie târzie, melancolia, „aspră zeiță a sălbaticei naturi stâncoase", apare însoțită de un „vultur pleșuv", ca de o adevărată emblemă a abisului.[154] Iar într-un aforism din Jenseits von Gut und Böse găsim scris: Und wenn

du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.[155] „Aceasta – comentează Gabriel Liiceanu – este melancolia: privirea întoarsă celui care privește în adâncul prăpastiei.“[156] Şi dacă percepem în adâncul prăpastiei, ca și în planul ultim al unei câmpii, atributele care confereau zeului lui Rudolf Otto iradierea sa „numinoasă“, atunci putem defini melancolia resimțită de noi dinaintea câte unei depărtări drept umbra unei pierdute devoțiuni, drept substitutul modern al sentimentului religios. „Numinoasă“, în sensul consacrat de Rudolf Otto, depărtarea este, prin excelență. În imperiul ei, ceea ce e mișcător pare să înghețe, ceea ce e disparent pare să se eternizeze. Depărtarea anulează din câmpul nostru optic toate accidentele, lăsând să dăinuie numai esențialul. Depărtarea simplifică, unifică și monumentalizează. În sfârșit, ea dizolvă imediatețea lucrurilor, le reduce la improbabilitate, le înstrăinează (Hugo Marcus observa și el die Fremdartigkeit „străinătatea“ lucrurilor îndepărtate). „Străinătatea“ aceasta e totuși de altă nuanță decât cea a lucrurilor bănuite în adâncul unei prăpăstii. Depărtarea are trimitere către sacral, în vreme ce adâncurile au trimitere către demonic. Cu toate acestea, există și un „demonism“ al depărtării care, fără a stârni tulburarea riscului, a căderii, o întreține pe aceea a ascunsului neliniștitor, a tainicului. Larga exterioritate a naturii e resimțită atunci și ca o posibilă interioritate. Fuga spre orizont, depărtarea, pare să nu fie decât pojghița subțire de deasupra unui uriaș abis. Spectacolul văzut e luat, în acest caz, nu atât drept vizualizare a inteligenței (natura e sichtbarer Organismus unseres Verstandes – spusese Schelling: „organism vizibil al Intelectului nostru“), cât drept expresie a straturilor subliminale ale conștiinței. „Inconștientul – consemnează profetic Carl Gustav Carus – este expresia subiectivă care desemnează tot ceea ce cunoaștem în mod obiectiv sub numele de Natură.“[157] Sacralitatea naturii – manifestată în fenomenul distanței – e descoperită astfel odată cu abisalitatea ei. Natura exterioară nu mai înseamnă în sine nimic. Ea devine semnul unor realități pentru a căror percepere simțurile sunt la fel de neputincioase ca și rațiunea obișnuită. Depărtarea nu mai e un neutru fenomen spațial, ci scenografia unui ritual.

Intuiția dimensiunii speculative – și rituale – a depărtării e una dintre temeliile gândirii romantice, mai cu seamă în teritoriile germane. Depărtarea e pentru artistul romantic un chip al infinitului. Şi – am spus-o deja – nu atât al infinitului înțeles extensiv, ca nemărginire exterioară – așa cum el fusese aproximat încă de Renaștere –, ci al infinitului născut din contopirea cosmosului exterior cu cel lăuntric, din convertirea sensibilului în supra-sensibil. „Se tinde – spune Helmut Rehder în cuprinzătorul său studiu despre peisajul „nesfârșit“ al romantismului[158] – către a identifica în depărtarea

naturală (*in der natürlichen Weiten*) nesfârșirea supranaturală (*das übernatürliche Unendliche*). „Natura devine modul de a apărea al Ideii, «transcendență imanentă».“ În termeni teologali, ea este un mijloc de a-l cunoaște pe Dumnezeu însuși ca „adevăr empiric“. E totuna cu a spune că natura capătă aspectul Totalității în care extremele se întâlnesc: concretul cu universalul, omul cu zeii, exteriorul cu lăuntricul, materia cu lumina. Iar ambianța acestei spectaculoase întâlniri e depărtarea, caracterizată fie ca loc al întregului (*Das Ganze*) de un Carus, fie ca „alegorie a lumii“ (Adam Müller), fie ca „transparență“ (Runge, Novalis), fie ca „perspectivă aeriană“ (A. W. Schlegel, Schelling, Goethe).[159] Depărtarea este, pe scurt, felul nevăzutului de a se lăsa văzut, urma inefabilă lăsată în spațiu de trecerea unui zeu.[160]

Conotațiile religioase introduse de motivul depărtării în concepția romantică despre peisaj infirmă principiul însuși al teoriilor privitoare la incompatibilitatea dintre sentimentul naturii și experiența mistică.[161] Mai mult decât atât, peisajul romantic se naște drept cea mai adecvată *soluție plastică* a crizei de expresie în care se afla, îndată după baroc, arta creștină. E acea criză pe care o diagnostica *post-factum* Stendhal în *Histoire de la peinture en Italie*: „Când subiectele furnizate de creștinism nu sunt odioase, ele sunt în orice caz plate.“ În această situație, se punea problema descoperirii unui subiect care, fără a eluda tematica religioasă, să fie totuși pe gustul omului modern, eliberat de criteriile unui naiv ilustrativism. Peisajul se afirmă drept cea mai bună rezolvare a acestei nevoi. Goethe simțise că, deși iconografia creștină tradițională e spiritualmente uzată, „arta creștină e încă neîncheiată“ (*noch unvollendet*).[162] El nu acorda însă destulă atenție peisajului. Abia Runge are, în această privință, un gând limpede: el înțelege peisajul ca *Ausdruck der religiösen Schicksalbestimmtheit der Menschen*[163] („expresie a determinării religioase a destinului uman“). Întărit în convingerea sa de unele lecturi din Jakob Boehme (cel pentru care natura nu era altceva decât *das ausgeflossene Wort* „Logos revărsat“), Runge sfârșește prin a proclama că, în mod inevitabil, *es drängt sich alles zur Landschaft* („totul tinde către peisaj“).[164] Arta viitorului – în măsura în care așa ceva va exista vreodată – nu poate fi decât peisaj, și anume peisaj manevrat ca ultim agent al revelației divine.[165] Părerile lui Runge sunt departe de a fi – în epocă – solitare. Ele se regăsesc, iată, la Friedrich Schlegel. Într-o scrisoare către Philipp Veit, el socotește că „în nici un caz victoria pictorului creștin asupra pictorului păgân nu poate fi mai triumfătoare ca în pictura de peisaj“.[166] O probă irefutabilă a acestui adevăr e de găsit – spune Schlegel – în arta vechilor peisagiști neerlandezi (Memling, de pildă). Același model e invocat în apărarea aceleiași idei și de Carl Gustav Carus. El constată capacitatea

peisajului de a atinge sfera religiozității dispensându-se de mitologie. Peisajul e religie fără istorism. Pentru a-și îndeplini însă funcțiunea, el trebuie să părăsească ambiția reproducerii naturii; ceea ce interesează e elementul din ea, descifrabil ca simbol al sacrului. Peisajul optimal e definit ca expresie a „vieții pământului“ (*Erdlebenbildkunst*). Orice aluzie antropomorfică trebuie evitată. Născut pe fondul declinului idealului plastic al păgânătății, peisajul e un mod *abstractizant* de a reprezenta lumea: e lume fără densitate, fără orgoliul definitivatului. Şi, mai ales, peisajul e lume imaginară dincolo de omenesc. El exclude din sintaxa sa tema „activității umane“ și cere astfel privitorului „jertfire de sine“ (*Selbstaufopferung*). Peisajul, în accepțiunea pe care i-o dă Carus când vorbește de caracterul său „orfic“, presupune purificarea existenței individuale, înălțarea ei spre o para-senzorială universalitate a conștiinței.[167]

Există în toate aceste considerații o orientare către „sublimul“ naturii, către „colosalul“ din ea, pe care nu o putem izola de problematica barocului. Într-adevăr, depărtările au uneori, pe lângă nimbul reflexivității melancolice, pe acela al exaltării.[168] Ele pot fi, așadar, și altceva decât decor privilegiat al devoțiunii: ele pot fi un procedeu retoric. Aceasta se întâmplă ori de câte ori pictorii știu să condimenteze orizontala fugii spațiale prin generoase accente verticale. Ia naștere astfel spațiul terasat, depărtarea de tip scenic, amfiteatrul. Sunt speculate efectele de contrast grandilocvent dintre apropiat și îndepărtat, mare și mic.[169] Primul plan face, de pildă, ecran – se proiectează adică fără tranziție – pe planul ultim, ca în peisajele lui Joost de Momper. Se recurge la perspectiva „exagerată“, prin care spațiul privit pare să avanseze către privitor.[170] Se întreține în mod voit echivocul dintre proporția reală a obiectelor și proporția lor aparentă, dictată de artificiul situării lor spațiale. Se abuzează de procedeul „culisei“: peisajul apare încadrat de arbori sau stânci de prim-plan, oferindu-se ochiului ca printr-o deschidere de cortină; în felul acesta, ceea ce e prin definiție nelimitat, „deschis“, e prezentat ca „închidere“, ca interior al unei limite; percepem lumea din afară ca pe un înăuntru.[171] Sunt tot atâtea manevre compoziționale care evocă nemijlocit teatralitatea contrareformistă. Peisajul se constituie, în definitiv, ca gen autonom, în secolul al XVII-lea, așadar în plin barochism. Iar melancolia – înțeleasă ca percepere apropiat-depărtată a naturii – capătă prin aceasta și o vagă coloratură barocă sau, în orice caz, anticlasică. Natura apare melancolicului cum apare Isus Magdalenei în *Noli me tangere* al lui Correggio: chemând cu o mână, respingând cu cealaltă. Şi nu vedea Eugenio d'Ors în tabloul acesta cel mai desăvârșit portret al tensiunii de contrarii tipice Barocului?

b. Posibilul, iluzia și memoria

Fie și sumară, o fenomenologie a depărtării cum încercăm să schițăm în acest capitol nu se epuizează prin analitica devoțiunii și a tehnicilor retorice. Adâncimea spațială își asumă și alte roluri: ea se prezintă, de pildă, reflexiei și ca parabolă a posibilului, a iluzoriului și a timpului.

Să ne așezăm, cu gândul netulburat, dinaintea unui orizont larg deschis. Să ne lăsăm absorbiți de o depărtare. Nu vom întârzia să trăim – cu emotivitatea calmă a minții – ceremonioasa imanență a unui mister. Căci „a sta să privești“ – atitudinea cea mai comună pe care ne-o impune peisajul – e de o insondabilă complexitate. Stai în miezul identității tale și privești jocul de forme a tot ceea ce, în raport cu tine, e diferență, contrast, heterogenitate. Imobilitatea trupului tău e ritmată de alergarea privirii tale înspre adâncime. Pământul consistent de sub picioarele tale devine – pe măsură ce te lasă în urmă, în nemișcarea ta – un neutru și incert suport, iar de la o vreme un abur indefinit. Ceea ce corpul resimte ca materialitate, ceea ce intelectul confirmă ca formă reală devin, prin simplul exercițiu al privirii, prin alunecarea ei spre orizont, fluctuante, indistincte până la irealitate. Pădurea din zare sau munții care închid perspectiva, câmpia vecină cu cerul la hotarul ultim al vederii sunt – o știm prea bine – la fel de actuale, de impozante, ca și cele din imediata noastră apropiere. Ele sunt totuși altcum. Sunt cu un pas mai aproape de neființă. Sunt vag îndoielnice. Sunt, parcă, doar *posibile*. Ceea ce „aici“ e resimțit ca afirmativ devine „acolo“ dubitativ. Ceea ce de aproape e perceput ca un enunț oarecare de departe capătă anatomia prelungă a unei întrebări. Depărtarea obține o miraculoasă surdinare a realului, dacă nu chiar reducerea lui la *ipotetic*. Depărtarea e parabola însăși a ipoteticului. Aici survine însă, între peisajul natural și peisajul pictat, o esențială diferență. Peisajul natural rămâne în zona posibilului numai câtă vreme ne păstrăm față de el pasivitatea. De îndată ce îl parcurgem, el își recuperează rapid proporția reală: e locul faptei noastre; din întreg omogen de „reprezentări“, devine o însumare pestriță de „obiecte“.[172] Trebuie deci să-ți *impui* distanța, să te abții de la act, pentru a gusta peisajul real drept unul posibil, pentru a intui, așadar, marginea lui de neființă. În cazul peisajului pictat, distanța ți se impune de la bun început irevocabil *dată*. Peisajul pictat nu e virtualitate „virtuală“, e virtualitate absolută. Contemplându-l, primești – fără mijlocire – șocul inactualului, al suspensiei, al nedeterminării. În splendoarea formelor sale, pândește răcoarea neantului. În proliferarea lor, recunoști sămânța informului, a veșnic schimbătorului. Imensa facultate de regenerare a naturii te exaltă, iar imensa ei instabilitate te îngândurează. Or, această exaltată îngândurare, această sobră beție e substanța însăși a melancoliei pe care peisajul o poate induce. „Stai și privești“ înseamnă „stai și te

duci“. Depărtarea n-ar fi atât de stranie dacă ar fi pur și simplu depărtare, dacă ți-ai putea-o imagina ca adăstând dintotdeauna în zarea ei. Dar depărtarea e ceva „care s-a dus“ și care „te duce“. Nu e atât ceea ce îți este străin, cât ceea ce pare *să-ți fi scăpat*, antrenând cu sine ceva din ființa ta cea mai intimă.

Se poate spune, prin urmare, că, înțeleasă în mod dinamic, nu doar ca depărtare stabilă, ci ca *îndepărtare* treptată, adâncimea spațială e echivalentă adâncirii în timp. A privi înseamnă în acest caz a-ți aduce aminte. Cu aceasta, suntem iarăși pe cale de a percepe distanța ca pe un abis: abisul memoriei. Profunzimea câmpului vizual e simțită nu ca alteritate care tinde să se opună identității privitorului, ci ca însăși acea identitate, situată însă în alt timp al ei. Depărtarea devine prilejul unei *coborâri* în sine, adică al unei *apropieri* de sine. Nu există, așadar, un mai scurt drum către chipul tău mai adânc, către „vechimea“ ta arhetipală, decât contemplarea înmărmurită a zării. În natură trebuie să sfârșești prin a vedea propria ta istorie, ceea ce nu înseamnă că trebuie să o vezi ca pe un alt fel de a fi al tău; tu ești în realitate unul dintre multiplele ei feluri de a fi. Nu reflectând asupra naturii, umanizând-o prin concept sau prin formă vei avea acces la ea. Trebuie să *devii* natură. Şi, devenind natură, te apropii de esența însăși a devenirii; devii, o clipă, devenirea însăși. Că – până și etimologic – timpul stă înscris în substanța naturii, am dovedit-o: grecescul *phýsis* are referire la creșterea vegetală, latinescul *natura* evocă adjectivul *natus*, rezultat din participiul trecut al lui *nascor*. Natura e perpetuă naștere și creștere, proces prelungit dincolo de orice termen final: natura e timp devenit corp. Romanticii germani erau și ei dispuși să o descopere ca *Idee aller Zeitlichkeit* („idee a oricărei temporalități“).[173] Iar temporalitatea nu se livrează cunoașterii de tip dogmatic, nu poate alimenta un corp închis de informații. A cunoaște natura înseamnă a cunoaște lumea ca întâmplare (*Geschehnis*), forma ca metamorfoză. De fapt – termenii aparțin lui Schelling –, natura nu e ceva *de știut*, ci ceva *de gândit*, gândirea fiind propriu-zis refuzul oricărei științe închise.

Peisajul nu își dă totuși întreaga măsură ca experiență a timpului în școala romantică, deși, cum vedem, el e teoretizat ca atare în cuprinsul ei. Căci temporalitatea nu se poate sugera prin simpla evocare a *infinitului*. Semnul ei e mai curând *indefinitul*, iar unor pictori cum sunt Rung, Carus și, mai ales, Friedrich, geniul indefinitului le lipsește. Spațiul lor e vast, dar prea precis conturat. Barbara Grund ar fi definit acest tip de spațiu ca *Raumkontinuität* („continuitate spațială“) mai curând decât ca *Raumtotalität* („totalitate spațială“).[174] Preluând această distincție, Irene Henrici crede că poate demonstra relativa raritate a peisajului „infinit“ în istoria picturii. Căci – spune ea – nu o spațialitate riguros eșalonată în adâncime dă

senzația infinitului, ci o spațialitate difuză, nedirecționată (*richtungslose*), cum numai în unele peisaje olandeze se poate găsi.[175] Irene Henrici intuiește, de fapt – fără a-și detalia intuiția –, tocmai diferența dintre „infinit“ și „indefinit“, dintre spațiul cerebral al perspectivei albertiene și spațiul afectiv al perspectivei cromatice. Fuga perspectivală calculată matematic dă naștere unei depărtări cu conotații temporale reduse. Dimpotrivă, perspectiva zisă „aeriană“ nu e altceva decât o tulburătoare temporalizare a spațiului: ea nu *organizează* câmpul optic, după cum memoria nu organizează trecutul, ci îl stilizează doar. Speculând efectul spațial al diferitelor intensități calorice ale culorilor („depărtarea“ recelui și „apropierea“ caldului), perspectiva aeriană nu gândește spațiul ca pe o concavitate indiferentă, ci ca pe o ierarhie de *valori* afective, ușor exprimabile în „valori“ picturale. Depărtarea devine în acest caz „*atmosferă*“. Privirea nu o mai ia în posesie bucată cu bucată, ci o *bântuie* febril ca pe propria ei biografie. Am constatat și cu alt prilej[176] deosebirea esențială dintre un peisaj gândit albertian și unul alcătuit după criteriile cromatismului. Cel dintâi e absorbant, invită la con-spațialitate, cheamă halucinant înspre interiorul său. Cel de-al doilea – pentru care pictura olandeză a veacului al XVII-lea ne oferă cea mai bună paradigmă – pare să fie față de noi într-un veșnic regim de expansiune; nu se îndreaptă către un singur punct (punctul de fugă), ci se risipește în toate direcțiile; nu ne cheamă: ne părăsește. Distanța devine atunci, din întrupare a lui „acolo“, o întruchipare a lui „odinioară“.

Dacă perspectiva aeriană mijlocește intuiția timpului, perspectiva geometrică aduce și ea în discuție o problemă specifică: problema *iluziei*. Construcția albertiană a spațiului nu caută să exalte *sentimentul* celei de-a treia dimensiuni, ci se străduiește să producă *iluzia* ei. Or, nașterea iluziei, fie că e vorba de *trompe l'oeil*-ul cel mai banal, fie că e vorba de nobila iluzie a formei artistice, implică întotdeauna prezența unei anumite distanțe între spectator și spectacol: mai întâi, distanța fizică necesară contemplării, apoi distanța pusă în obiect de subiectivitatea care îl contemplă. Distanța fizică a fost nu o dată gândită ca fenomen originar al esteticului. Tipică este în această privință celebra definiție dată operei de artă de Adolf von Hildebrandt: *Ein Stuck Nähe als Fernbild behandelt* („o porțiune de apropiere tratată ca depărtare“).[177] E nevoie, într-adevăr, de retragerea lumii în adâncime pentru ca ea să fie înregistrată sub specia esteticului. Căci, în vreme ce apropierile conduc la conținuturi, distanțele sunt acelea care conduc la forme. Cu cât un lucru e mai îndepărtat, cu atât el e mai necorporal: e siluetă. El trebuie să înceteze a fi materie *tactilă*, pentru a intra în zona purei *vizualități*. Pe scurt, artisticul se deosebește de empirie în măsura în care depărtarea se

deosebește de apropiere.[178] Iluzia nu e de altfel posibilă decât într-o ambianță favorabilă ambiguității.[179] Iar această ambianță e depărtarea însăși, în cuprinsul căreia lucrurile ezită între real și posibil, între adevăr și închipuire. În depărtare, lucrurile sunt și nu sunt, și tocmai această precaritate a prezenței lor face posibilă o masivă intruzie de subiectivitate în țesătura lor obiectivă. Un obiect apropiat există cu o evidență care se poate dispensa de acordul privitorului. Același obiect există – când e văzut de la mare distanță – numai dacă privitorul colaborează la existența lui, dacă privitorul îl con-simte. Organele senzoriale obișnuite funcționează numai când lumea sensibilă le e aproape. Pentru perceperea depărtării, un alt organ e necesar: imaginația. Orice idealism, de la cel iubitor de concret, al artelor, la cel ascetic, al unui Berkeley, e gândire a lumii din perspectiva distanței de lume. Şi numai în această perspectivă el își află justificarea și adevărul. Căci aparențele sunt reale, iar depărtările ideale, sau în orice caz imaginare. Cât despre peisaj, el nu e decât expresia absolutei continuități dintre aceste extreme. Dacă arta e așa cum o definea Hildebrandt, atunci pictura e arta prin excelență, iar despre peisaj se poate vorbi ca despre *ființa însăși a picturii*. Căci în peisaj distanța nu apare doar ca premisă a existenței sale, ci și ca erou al discursului propriu. În peisaj, distanța este simultan problemă și soluție, ipoteză și concluzie, subiect și metodă.

c. Chipuri ale depărtării:
Joachim de Patenier și Caspar David Friedrich

Dacă nu există peisaj fără componenta distanței, nu e mai puțin adevărat că distanța nu apare la toți peisagiștii cu aceeași pregnanță. Nu toți peisagiștii reușesc, de pildă, să comunice impresia de iradiantă solemnitate a profunzimii spațiale ca Joachim de Patenier, la începutul secolului al XVI-lea. Să privim două dintre capodoperele sale de la Prado: Charon trecând Styxul și Ispitirea Sfântului Antonie. În amândouă, extrema deschidere a câmpului vizual ne recomandă un pictor a cărui dorință secretă pare a fi „cuprinderea întregului glob pământesc“.[180] Distanța orizontală e abil combinată cu perspectiva plonjantă, așa încât peisajul nu e văzut ca o imagine omogenă, codificabilă după un sistem optic unitar. Avem de-a face cu un montaj de unghiuri de vedere disparate, ceea ce ne îndreptățește să spunem că nu cu o singură depărtare ne întâlnim în pictura lui Patenier, ci cu mai multe depărtări posibile. Fiecare detaliu al imaginii e în alt fel depărtat de noi decât cel care îi stă alături. „…Ansamblul – spune Max J. Friedländer – pare mai degrabă proiectat decât perceput.“[181] „A proiecta“ implică totuși mai multă schemă decât putem identifica la Patenier.[182] În realitate, deși extrem de plauzibil, spațiul tablourilor sale e artificial până la irealitate. Căci distanța nu se naște, în

perimetrul lor, printr-o măsurată gradație a planurilor. Ele nu decurg unul dintr-altul, ca, de pildă, în vedutele de mai târziu ale lui Philips de Koninck. Nu depărtări constitutive deductiv ne oferă Patenier, ci depărtări a căror coexistență e strict asociativă. Cu acest prilej, câteva considerații asupra naturii înțelese ca scenă a activității umane se impun de la sine. Peisajul – s-a spus – predomină la Patenier asupra anecdotei, dar el e departe încă de a fi „autonom“. El „nu formează conținutul picturii, ci numai cadrul ei“.[183] Corolarul acestei convingeri e afirmația lui Friedländer după care „pictura peisagistică modernă este lirică, cea a lui Patenier este epică“.[184] Nimeni nu poate contesta existența – în vastele spații închipuite de artistul neerlandez – a unor episoade narative, pendulând între idilic, amuzant și grotesc. Natura nu e totuși scena acestor episoade: nu e dată ca suport al lor; e dată odată cu ele, ca o făptură care le e consanguină. Nu decor e natura lui Patenier, ci scenariu. Cu alte cuvinte, nu se poate spune că ea apare aici ca loc al unei drame care îi e exterioară. Ea este dramă; cu umanitate cu tot. De aceea, vorbind – cu Friedländer împreună – despre caracterul epic al peisagisticii lui Patenier, trebuie să adăugăm numaidecât că ea nu tratează peisajul ca pe simpla ambianță a unei povești, ci ca pe o ambianță care se povestește pe sine: scena însăși a devenit spectacol, laolaltă cu actorii. Trecerea invocată adineaori de la spațiul de tip deductiv la spațiul de tip asociativ semnifică tocmai transferul naturii din categoria unei „concavități“ oarecare, a unui „conținător“ impersonal, în aceea a unui „conținut“ cu viață proprie și cu substanță lirică de sine stătătoare. Căci deductivul e legea discursivității, în vreme ce asociația e aceea a improvizației lirice. Peisajul lui Patenier nu reprezintă silogistic spațiul, ci îl creează ca personaj cu evoluție liberă. Şi tocmai capacitatea de a înființa spațiul gol, vidul, ca personaj constituie farmecul greu exprimabil al imaginilor acestui artist. Fiecare petic de natură pare încărcat de „întâmplări“ și, cu toate acestea, întregul pare pustiu. Pustiul acesta are la Patenier și o anumită expresie acustică: el pare tărâmul unei imense tăceri, o tăcere sticloasă, de o monahală rigoare. Pătrundem, privind, într-un univers în care nici un act – nici măcar adierea frunzișului – nu e însoțit de zgomot. Ceea ce vedem e vizualitate pură. Este cert că pictorul nu are nevoie de spații generoase pentru a le umple cu faptă, ci pentru a le umple cu liniște. Tradusă într-un limbaj de dominantă grafică, liniștea aceasta se asociază cu nemișcarea sau, în orice caz, cu o mișcare încetinită. Cu greu ne putem imagina, în întinderile lui Patenier, vreo arătare pripită, vreo manifestare a vitezei. Gesturi abrupte nu au, uneori, decât personajele adăugate peisajului de altă mână, de obicei aceea a lui Quentin Metsys. Peisajul propriu-zis nu tolerează nici o iuțeală. Barca lui Charon avansează către malul Infernului cu o onirică lentoare; ea pare mai curând

suspendată ca un astru mort în împărăția neutră a apelor. În contact cu Patenier, intuim astfel o notă esențială a naturii. Am definit-o ca pe ființa devenitoare prin excelență. Dar n-am spus încă totul despre ea înainte de a preciza că ea este ființa unei deveniri imperceptibile și, prin aceasta, monumentale. Adevărata devenire se deosebește de accidentalitate prin ritmul ei. Ea nu e reperabilă în câmpul mișcării evidente, al agitației, al instabilității exterioare. Aceea nu e decât devenirea palpabilă, oricui accesibilă. Devenirea specifică a naturii e ascunsă; ea se arată numai ochiului educat prin nemișcarea reflexiei; ea nu pare să se desfășoare în timp: e o devenire care durează ca devenire. Devenirea reală – cea gândită de Heraclit – nu se înfățișează niciodată ca eveniment. Nu o evoci vorbind, să zicem, despre prăvălirea unei stânci, ci despre pașnica ei eroziune prin lina curgere a unui râu. Nu evoci devenirea pictând încrețiturile de pe suprafața unui lac, ci mai curând – cum face Patenier în Ispitirea Sfântului Antonie – reproducând limpida lui imobilitate.

Dacă ar fi să clasăm arta lui Patenier la una dintre rubricile curente ale istoriografiei peisajului, am fi tentați să vorbim, la prima vedere, de „peisajul cosmic“ (*kosmische Landschaft*), pus în contrast de Heinrich Lützeler cu peisajul „ambiental“ (*Umwelt-Landschaft*).[185] Pentru aceeași opoziție, Tudor Vianu preferase, înaintea lui Lützeler, binomul „peisaj transcendent–peisaj imanent“.[186] Patenier face, s-ar părea, peisaj transcendent. El pare să pună subiectul uman în inferioritate, ridică spațialitatea la rang de totalitate și exaltă aura de nemărginire a imaginii. Pe de altă parte însă, o anumită „plăcută obiectivitate“[187], în care unii cercetători au căutat până și exactități cartografice[188], stilul linear, gustul pentru amănunt ar putea conta tot atât de bine ca argumente pentru așezarea lui Patenier alături de „portretiștii“ peisajului imanent. Această dublă dimensiune – neclasificabilă – e tipică pentru artistul de care ne ocupăm; în ea își are obârșia tonalitatea sa melancolică. Patenier e un straniu *intimist al cosmicului*. Nemărginirea pare să fie ambianța lui domestică. Invers, cotidianul îi apare scăldat într-o indescifrabilă eternitate, ca trupul castei Danae în ploaia de aur a poftei lui Zeus.

Distanța dintre Patenier și *Caspar David Friedrich* e mai mică decât ar lăsa să se bănuiască timpul scurs între ei. Nu lipsesc studiile dedicate componentei neerlandeze a romanticului german[189] sau elementul gotic care îl leagă atât de strâns de cea mai trainică tradiție nordică.[190] Până la un punct, înrudirea dintre Patenier și Friedrich e evidentă. Dar Friedrich e un Patenier care și-a pierdut seninătatea. Regăsim în el aceleași tăceri, aceeași nemișcare, aceeași fascinație a distanței. Dar tăcerile lui Friedrich nu sunt liniște, ci amuțire, nemișcarea lui e spectrală, distanțele sale sunt abisuri. Peisajul lui Patenier era o sumă de coincidențe, de *contaminări* între „dincolo“ și

„dincoace“, între oameni și locuri. În peisajul lui Friedrich își face loc o imediat perceptibilă conștiință a *rupturii*. Şi dacă la vechiul maestru neerlandez întâlneam vidul ca personaj, personajul instituit de Friedrich este *singurătatea*. „Friedrich – confirmă Rudolf Zeitler – izolează lucrurile unele de altele și le desenează conturele atât de tăios, încât nu mai putem percepe spațiul dintre ele ca anvelopă a corpurilor, ca element de legătură între ele; suntem siliți să-l percepem mai curând ca sincopă spațială, ca negare a corpurilor.“[191] Şi în continuare: „Spațiul lui Friedrich nu e un spațiu coerent tridimensional: el constă dintr-o serie de membrane subțiri fără raporturi certe între ele, peste care se desenează fantoșele obiectelor.“[192]

Spațiul „asociativ“ creat de Patenier asigura imaginilor sale o *continuitate* asupra căreia privirea putea aluneca fără obstacole, liberă și discretă în același timp. În spațiul lui Friedrich, privirea noastră nu se poate implica la fel de direct. El e dat, de altfel, cu spectator cu tot. E aproape întotdeauna cineva, în interiorul tabloului, care, cu spatele spre noi, privește peisajul pictat. Față de acest contemplator adăugat priveliștii, noi rămânem mereu spectatori secunzi, excluși din imediatul spectacolului privit. Nu privim un peisaj, ci privim cum cineva îl privește; privim faptul de a privi un peisaj (vezi *Călugărul la malul mării* de la Berlin, *Peisaj muntos cu curcubeu* și *Femeie privind un apus de soare*, amândouă la Essen, *Hoinarul și marea de ceață* de la Hamburg, *Stâncile de cretă de la Rügen*, aflat la Winterthur, *Răsăritul de lună pe mare* de la Berlin etc.).[193] E o caracteristică de prim-ordin a peisajului tristanesc aceea de a presupune o insurmontabilă *mediere* între om și natură, o mediere care echivalează adesea cu o *separație*. Căci nu numai între mine, *privitorul propriu-zis*, și tabloul din fața mea există cezura altui „eu“. Între *privitorul pictat* și peisaj există de asemenea o anumită cezură. S-a observat că în tablourile lui Friedrich aproape că nu există prim-plan: primul plan e deja un plan depărtat, sau, dacă există, el e urmat, într-un mod destul de abrupt, de planurile depărtate.[194] E ca și cum privitorul dinlăuntrul imaginii ar contempla un spațiu care nu poate fi *decât* contemplat, un spațiu care e mai mult al imaginii decât al realului, un spațiu în care percepția e o varietate a închipuirii. Emblematică, în această privință, este o acuarelă (*Peisaj cu zid dărăpănat*), reprodusă de Börsch-Supan în importanta sa monografie dedicată lui Friedrich.[195] Aspectul solar al peisajului – mai puțin obișnuit la romanticul german – nu poate suspenda trauma vizuală introdusă în economia sa de zidul care îl traversează: dincoace de zid un prim-plan foarte apropiat, dincolo o extremă depărtare. Nevăzut, un asemenea zid despărțitor între aproape și departe e prezent în toate peisajele lui Friedrich, cu același sens – definitoriu pentru percepția tristanescă a naturii: el descrie natura ca pe locul

unei trecute crispări, al unei răni vechi. O contempli ca pe o uriașă cicatrice, parcurs pe dinăuntru de neclare culpabilități. Natura e locul unei originare *despărțiri*; vezi în prezența ei absența ta și, simultan, nevoia ta de a i te reintegra. Natura e, ca și Isolda, o iubire pierdută prin chiar efortul de a o împlini…

Construit prin alăturarea mai multor discordii (aproape–departe, privitor real–privitor pictat, natură vindecată–natură bolnavă), peisajul lui Friedrich tinde să se înscrie la limita ultimă a melancoliei, dincolo de care ea se dizolvă, făcând loc tragicului. „Iată un om care a descoperit tragedia peisajului“ – spusese, pe bună dreptate, David d'Angers, după o memorabilă întâlnire cu artistul german. Pentru ca melancolia să subziste, amânând indefinit criza tragică sau suspendând-o de-a dreptul, apropierea și depărtarea vor trebui reprezentate nu într-un permanent contrast, într-o veșnică discordie, ci, mai curând, într-o subtilă întrepătrundere, ca, de pildă, în Europa răsăriteană…

5. Natura în Europa răsăriteană

În *Nature, Man and Woman*, la care am făcut aluzie și cu alt prilej, Alan W. Watts invocă etimologia cuvântului „păgân“ (de la *paganus* = locuitor de la țară) pentru a demonstra că ideologia creștină, în măsura în care se opune celei păgâne, are „un stil categoric citadin“ (*a decidely urban style*).[196] În consecință, între atmosfera lumii naturale și aceea a lumii creștine ar exista o incompatibilitate[197] care face la fel de imposibilă atribuirea lor aceluiași creator, pe cât de imposibilă e atribuirea unui peisaj de Sesshu lui Constable.[198] „Pot simți ca un creștin – spune Watts – numai când mă aflu într-un interior. De îndată ce ies sub cerul liber, mă simt cu totul străin de tot ceea ce se petrece în biserică, fie că e vorba de ritualul propriu-zis sau de teologie.“[199] Cât de puțin nuanțată este – în ciuda aparentei ei evidențe – o asemenea declarație se poate deduce din tot ceea ce s-a spus până acum în textul nostru. Ar fi de adăugat că a vorbi de creștinism ca despre un lot compact de dogme caracterizabile în bloc e un abuz. Există, se știe, notabile diferențe între creștinismul apusean și cel răsăritean, după cum în limitele creștinismului apusean ruptura dintre catolicism și protestantism nu e de neglijat. Alan Watts însuși se vede constrâns să pomenească de ortodoxia răsăriteană ca despre un district ideologic în care natura, mulțumită teoriei „kenotice“ a creației, își află o mai vie justificare.[200] Într-adevăr, dacă, atunci când natura e socotită simplu *regat* al lui Dumnezeu, distinct de el și subordonat, sentimentul naturii se constituie cu oarecare dificultate, el nu va întârzia să apară, fără inhibiții, când teologii vor percepe natura nu ca regat, ci ca *trup* al lui Dumnezeu. Este cazul spiritualității răsăritene, între hotarele căreia se integrează spiritualitatea românească.

a. Natura ca parabolă a organicului

În românește, cuvântul „natură“ e un neologism.[201] El a înlocuit – parțial, de altfel – mult mai vechiul „fire“. Neîndoielnic, firea are o rezonanță mult mai plină, mai concretă decât natura. Ea pare să semnifice natura în ceea ce ea are corporal, organic, viu. Se poate vorbi de „științele naturii“ – observă Constantin Noica – tocmai pentru că natura e mai abstractă. Nu se poate vorbi în schimb de „științe ale firii“.[202] La fel, se poate spune „natură moartă“, dar nu „fire moartă“, tocmai pentru că în fire se exprimă vitalitatea primordială a lucrurilor, metabolismul lor de proporție cosmică. Până și mineralul, dacă e gândit ca element al firii, se contaminează de mișcarea lentă a unei vietăți telurice, în vreme ce ca element al naturii rămâne condamnat la inerția anorganicului. Derivând din „ființă“[203], firea păstrează universalitatea ei, adăugându-i însă miresmele concretului: „…Toate generalitățile concrete se lasă cuprinse, în limba română, de universalitatea concretă care e firea“ – spune filozoful.[204] Față de dinamica densitate a firii, ființa e șubredă, străvezie, precară. Firea are bogăția caleidoscopică a „lumii“ și pitorescul plin de înțelesuri al „vremilor“.[205] Ea e marele trup universal, esență apărând deplin într-o existență determinată. Definind natura ca trup, firea nu atrage însă asupra ei anatema mortificatoare pe care dogma bisericească de tip apusean o atrage de obicei asupra trupului. În Răsărit, trupul, ca și natura sunt semnele cele mai vădite ale rânduielii divine; ele nu sunt resimțite ca limite, ca obstacole ale spiritului, ca „închisori“ ale lui. De aceea, în vreme ce catolicismul și, mai ales, protestantismul văd între carne și duh un tragic conflict, ortodoxia le contemplă pe amândouă cu o calmă, melancolică pietate. Este, de aceea, descumpănitoare o mai veche afirmație a lui Petru Comarnescu, după care „naturismul“ românesc – definit ca precumpănire a naturii asupra omului – s-ar împleti cu „un bizantin dispreț față de carnalitate“[206], cu o netă „repulsie față de concretul trupesc“.[207] Aceasta din urmă ar fi ilustrată prin neaderența lui Brâncuși la plastica michelangiolescă și prin „pudoarea față de trup“ a țăranului în general. Dar neaderența lui Brâncuși la Michelangelo nu e „repulsie față de concretul trupesc“, ci față de idolatrizarea concretului. Un sculptor – chiar nonfigurativ – nu poate de altfel să resimtă repulsie față de concret fără a intra în dezacord cu temeiul însuși al artei sale. Cât despre „pudoarea față de trup“ a țăranului, ea este mai curând un mit citadin. Țăranul își locuiește trupul cu lipsa de echivoc a „de la sine înțelesului“. El e sfios în sensul că evită exhibarea ostentativă. Pudoarea însă ar lăsa să se întrevadă în țesătura lui psihică o tacită crispare dinaintea firescului, care, în realitate, îi e funciarmente străină. Insutenabil – stilistic și doctrinar – e și „disprețul bizantin față de carnalitate“. Blaga demonstrase, cu aproape un deceniu înainte de publicarea articolului

lui Comarnescu, în ce măsură respectul pentru „categoriile organicului“ e nota specifică a confesiunii creștine de extracție bizantină: „Tot ce e organic e înălțat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieții spirituale. Categoriile organicului, deși aparțin vremelniciei, sunt oarecum echivalate lumii de dincolo.“[208] Şi mai departe: „Categoriile preferate ale catolicismului sunt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sunt cele ale libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărârea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sunt cele ale organicului: viața, pământul, firea.“[209] Pentru exemplificare, Blaga amintea cititorilor de un celebru pasaj din Frații Karamazov: Alioșa, de veghe lângă sicriul starețului Zosima, are viziunea Nunții din Cana, în care Zosima însuși apare, zicând: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marii bucurii…“ Extaziat, Alioșa iese din camera priveghiului în noaptea de-afară. Sub cerul înstelat, el cade „ca secerat“, „fără să știe de ce“ și sărută plângând pământul. „Pământul îi devenise cer“ – comentează Blaga. Páthos-ul întrucâtva dionisiac al acestei scene ne este, în definitiv, familiar. Moartea provoca și ciobanului român din Miorița viziunea unei nunți. Şi, într-un spațiu în care Biserica e socotită „trup“ al zeului, nu întâmplător natura apare ea însăși ca „biserică“.[210] În jurul acestei teme s-a conjecturat nu o dată în chip arbitrar. Interpretarea cea mai vulgară vede în monologul baciului amenințat de moarte expresia „dragostei de natură“ a poporului. În realitate, raporturile dintre păstor și ambianța curentă a vieții sale țin mai curând de sublim decât de idilic. „Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă“ – lămurește o dată mai mult Lucian Blaga. „Ploile pânzișe și singurătatea stelară a plaiului fac pe ciobanul nostru nu o dată să-și blesteme zilele pe care le trăiește în tovărășia înălțimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate față de plai, totuși inconștient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schița niciodată un gest de evadare.“[211] O interpretare la fel de superficială ca și cea sentimental-idilică suprimată de Blaga e cea sensibilă la tragicul, de extensie universală, pe care finalul baladei l-ar implica. Blaga însuși vorbește, de această dată, de „tragica“ ei frumusețe. Tragismul devine de obicei pecetea stilistică a recitării sau cântării Mioriței, ceea ce socotim a fi o relativ ieftină prelucrare a mesajului ei real. Experiența tragică nu se poate concepe în afara unei acute conștiințe a limitei.[212] Or, moartea nu apare în Miorița ca limitare, ca sfârșit, ci – prin însăși metafora nunții – ca prolog extatic, ca deschidere, ca prag al transcendenței. Interesant

este că transcendența e sugerată – în mod consecvent – prin simbolica naturii imanente. A unei naturi în care nimic nu e „cumplit“, nici în sensul dramatic, obișnuit al cuvântului, nici în accepțiunea lui etimologică, asociabilă termenilor „împlinit“, „încheiat“, „complet“.[213] Natura e eveniment perpetuu, fără „cumplire“. Natura e petrecere, adică – tot după cercetarea lui Constantin Noica – „peste-prin-trecere“.[214] Natura e locul prin care treci peste. Ea este expresia spațială a supremei deschideri de hotare. De aceea, preferăm să spunem orizontului (care închide) „zare“ (care cheamă).[215] De aceea, pentru noi – cum observase Mircea Vulcănescu –, între lumea de aici și cea „de dincolo“ nu e graniță opacă, ci vamă.[216] Ca și negația românească[217], moartea nu e la noi niciodată absolută. Nu o privim cu tristețea potrivită veșnicei neîntoarceri, ci cu melancolia – ușor excedată – pe care o provoacă gândul veșnicului reînceput.

Nu trebuie să înțelegem că moartea lasă nesimțitor sufletul românesc, după cum nu trebuie să înțelegem că trupul și natura îi devin „chipuri cioplite“. E vorba doar de o raportare la ele paradoxală, asemănătoare paradoxalei experiențe pe care am socotit-o caracteristică melancoliei în general. Constrâns de corp sau pierdut în natură, omul nu ajunge, la noi, niciodată în puterea tragicului. Corpul îi devine adăpost, natura templu. Iar moartea, împrietenire – ușor sălcie – cu firea. Moartea are, e drept, chipul greu descifrabil, străin al „celuilalt tărâm“; ea e totuși un tărâm în care de voie, de nevoie poți călca, ba din care te poți chiar întoarce, cum o atestă basmele. Contemplativitatea românească nu cunoaște, dinaintea extremelor gândului, nici o formă de extremism. Ea nu știe să cultive disjuncția, nu cunoaște dilema lui „ori-ori“. Exaltării ea îi opune îndurarea, opțiunii definitive – veșnica cumpănire. Contemplativitatea românească e, prin excelență, melancolică, dacă înțelegem melancolia ca fiind tragicul devenit suportabil, și, ca atare, netragic.[218] Jocul de „aproape-departe“, de „simpatie“ și „antipatie“, de „atracție“ și „respingere“, în care ni s-a părut a distinge stilul însuși al melancoliei, e ușor de identificat în însăși atitudinea pe care, ca trăitori în spațiul românesc, o avem față de trup, față de moarte și față de natură. Toate ne sunt și aproape, și departe sau nici aproape, nici departe. Toate ne sunt – cu un cuvânt recuperat de Noica – „depărtișor“. Depărtatul și apropiatul apar intolerabile românului: „căci unul îl dezintegrează, celălalt îl sufocă. I-ar trebui ceva între ele.“[219] Acestei relativizări a spațiului orizontal, a întinderii îi răspunde și o relativizare a spațiului vertical, a înălțimilor. Depărtării apropiate îi răspunde suiș-coborâșul. Să lăsăm întru aceasta ultimul cuvânt lui Lucian Blaga: „Sigur e că sufletul acesta (sufletul românesc, *n.n. – A.P.*), călător sub zodii *dulci-amare*, nu se lasă copleșit *nici* de un fatalism feroce, dar *nici* nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în

care el nu vede vrăjmași definitivi. De un fatalism pus sub surdină, de-o parte, de o încredere niciodată excesivă, de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-și simte drumul *suind* și *coborând*, și iarăși suind, și iarăși coborând, ca sub îndemnul și-n ritmul unei eterne și cosmice doine, de care se pare că ascultă orice mers“[220] (*subl. ne aparțin – A.P.*).

Pentru a da suport palpabil unei eventuale contribuții românești la estetica melancoliei, ne vom opri în cele ce urmează asupra picturii lui Ioan Andreescu.

b. Melancolia lui Andreescu și pământul stihial

Andreescu nu e un adorator franciscan al naturii (în felul lui Grigorescu), dar nici un citadin glacial, părăsit de orice nostalgii pastorale. E mai curând la jumătatea drumului, departe de ambele sale extreme. E interesat de natură, și totuși departe de ea. Interesul lui Andreescu pentru natură e interesul pentru natură al oricărei sensibilități daimonice, dispusă să pună totul în joc pentru a descifra taina lumii din jur. Distanța de natură a lui Andreescu e, pe de o parte, distanța de toate a geniului și, pe de alta, distanța de toate a omului care se știe murind. Hărăzit să dispară la 32 de ani, Andreescu va fi trăit, desigur, conștient sau nu, sub steaua palidă a acestei limite. Existența sa n-a fost o trecere prin lume, ci o tangentă la rotundul ei, o plecare din lume. Iubirea sa de natură nu putea fi, prin urmare, decât aceea a unui personaj născut s-o părăsească. Iubirea unui melancolic. A fost comparat cu Bacovia.[221] Îl percepem mai curând alături de Eminescu însuși, a cărui dragoste de natură nu va fi avut nici ea voioșia arcadiană a unei necontaminate ruralități. Ființa genială – a unui Eminescu, ca și a unui Andreescu – iubește, desigur, contingențele, dar le iubește în felul ei: ca pe niște „străinătăți“, în egală măsură ispititoare și inhibitorii. E de spus chiar că problematizarea naturii exterioare e dublată, la cei doi, de o simetrică problematizare a propriei lor naturi: cea lăuntrică. Melancolie se cheamă, de altfel, acea poezie a lui Eminescu ale cărei versuri finale sunt ca o pădure de Andreescu:

Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?… Parc-am murit de mult.

Ca și Eminescu, Andreescu e departe de orice leșin sentimental, de orice romanțioasă tristețe. El scapă de aceea retoricii semănătoriste în care sucombă adesea orice discuție despre sentimentul naturii în peisagistică. Paleta sa, refuzând fastul oricăror dezlănțuiri policrome,

dovedește în mod vădit că omul nu era un căutător de efecte exterioare, spectaculoase, nu era sensibil la coaja pestriță a lucrurilor, cât la sâmburele lor de întuneric. Andreescu e un căutător de temelii, de „mume“ (în sensul goethean al cuvântului), și nu unul de virtuozități meșteșugărești. Ceea ce ne poate el spune despre universul vizibil nu are gratuitatea unui grațios estetism, ci seriozitatea unui corp de adevăruri, la fel de categorice ca *adevărurile* științelor naturale, doar că de alt ordin: marginile de sat, pădurile desfrunzite, grupurile de arbori vorbesc, prin simpla lor prezență (realizată plastic printr-o austeritate a procedeelor cu totul neobișnuită), despre raporturile misterioase dintre terestru și vegetal, dintre vegetal și celest, dintre ritmurile animice și cele cosmice. Andreescu meditează asupra ipostazelor *prehibernale* și *germinative* ale naturii, asupra ființei colective a pădurilor în contrast cu singurătatea geologică a stâncilor, asupra verticalității orgolioase a arborelui în contrast cu nesfârșita orizontalitate a șesului. Spațiul plasticii andreesciene are toate atributele *spațiului metafizic*, ale spațiului-problemă, în cuprinsul căruia se rezolvă, clipă de clipă, complicate ecuații pitagoreice…

Dar cum se constituie, concret vorbind, spațiul acesta? Pentru a răspunde, ne vom îngădui un scurt preambul tehnic. De obicei, în pictură, potrivit unei legi pe care André Lhote o numea a „invariantelor plastice“, dar pe care Adolf von Hildebrandt o intuise, într-o formă particulară, încă de la sfârșitul veacului al XIX-lea, nu poți opta simultan pentru reprezentarea valorilor *optice* și a valorilor *tactile* ale obiectelor. Cele dintâi presupun o viziune *îndepărtată* asupra lor, celelalte, o viziune *apropiată*. Or, Andreescu, de la înălțimea dotației sale, transcende legea aceasta, oferindu-ne o spectaculoasă sinteză între apropiat și depărtat, între optic și tactil, între profunzime spațială și densitate materială. Spațiul plasticii andreesciene – s-a observat[222] – este amplu deschis către orizonturi nelimitate. Şi totuși nu e, ca la impresioniști, un spațiu care, concentrând lumina, mănâncă formele. La Andreescu, depărtările nu *dizolvă* substanța lumii, ci o *pietrifică*. Îi sunt caracteristice: o franchețe aproape toscană a tușei, o regie extrem de severă a gestului, o coerență a formei și o condensare a materiei cu totul străine peisagisticii curente, simili-impresioniste. Nu există, în istoria picturii românești, o atât de insolită combinație de forme maximal saturate și spații maximal deschise, de consistențe absolute și inefabile atmosferizări ca în pictura lui Andreescu. Stâncile, copacii, casele, norii săi sunt de o opacă densitate în ordinea obiectivă, a spectacolului privit, dar sensibil evanescente în ordinea subiectivă, a privitorului. Iar melancolia nu e altceva, potrivit definiției noastre, decât percepția simultană a eternității și perisabilității lucrurilor, a masivității lor inviolabile cununate cu o extremă fragilitate, a distanței și, în același timp, a apropierii lor de

cugetul nostru. Ar mai fi de vorbit și despre „monocromiile“ lui Andreescu sau despre imobilitatea aproape nepământeană a peisajelor sale. Ele nu par doar înregistrări ale unui spectacol natural prezent, dar, în aceeași măsură, sugestii ale unei indicibile absențe, care trece pe deasupra câmpiilor și pădurilor ca un îngheț. Neîndoielnic, Ioan Andreescu e cel dintâi, și poate singurul în istoria artei noastre, decis să găsească echivalentul plastic al unei melancolii care ne e cel puțin la fel de specifică pe cât ne sunt de specifice prea des invocatele noastre daruri de jovialitate. Există, știm bine, o viziune idilică a României, al cărei inventar s-a banalizat până la exasperare: plaiuri mănoase, hore zglobii, dor, omenie, ospitalitate, simț al măsurii, voie bună, Alecsandri și Coșbuc, Grigorescu și Vlahuță etc. Toate acestea sunt adevărate, sunt importante, dar nu sunt totul. România lui Eminescu, ca și a lui Andreescu, e mai complexă și mai gravă. E o Românie în care se glumește mai puțin și se făptuiește mai deplin, o Românie în care Caragiale nu mai e posibil la tot pasul, o Românie cu mai mult simț al răspunderii și al onoarei naționale. Pe scurt, o țară care nu se revendică, iarăși și iarăși, de la strămoșii latini, veșnic biruitori; o țară asupra căreia se așterne memoria strămoșilor biruiți, melancolia înfrângerii. E acea Românie la care se gândea, poate, Nicolae Iorga când, călătorind în 1906 prin Hațeg și având sentimentul unei persistente prezențe dacice în codrii pe care-i străbătea, a rostit aceste tulburătoare cuvinte: „În numele zeilor păgâni cărora v-ați închinat fără izbândă, pace vouă, strămoși biruiți, care ați lăsat ca o moștenire de nenoroc neamului ce a pornit de la voi; neamului care în preajma cetății lui Decebal nesupusul a iobăgit cu trupul până ieri, ca să nu fie pe deplin slobod cu sufletul nici până în această zi, când vă pomenesc numele în taina cruntă a pădurii voastre.“

*

„Nimic decât cer și pământ“ – spunea într-o scrisoare Scarlat Yarka despre câteva peisaje de Andreescu.[223] O spunea cu admirație, dar și cu un fel de ciudă amicală. Cum să se mulțumească publicul doritor de subiecte amuzante cu atât de puțin? Observația lui Yarka exprimă o intuiție mai adâncă decât s-ar putea crede: intuiția *elementarității* lumii lui Andreescu, adică a concentrării ei în jurul elementelor cardinale; și nu a tuturor celor patru elemente știute, cât a două dintre ele: cer (aer) și pământ. Cu ele începuse, de fapt, și facerea lumii. Foc nu e în Andreescu niciodată: nici focul metaforic al retoricii, al *páthos*-ului teatral, nici cel – imediat – al luminii sau al căldurii. Andreescu nu e „cald“ și nu e „luminos“. Apă, de asemenea, e foarte puțină în universul său. Împotriva impresionismului, care își făcuse din sclipirile pânzelor de apă un motiv predilect, Andreescu nu acordă fluidităților decât un minim necesar: câteva pete – acceptate din rațiuni strict

compoziționale – în *Peisajul cu arbori* de la Brukenthal, apoi câteva reflexe în *Mesteceni la marginea bălții* sau în *După ploaie* și, în sfârșit – o adevărată excepție în pictura sa –, transparența lichidă din *La marginea bălții*. În rest, apa nu mai apare decât poate în paharul cu zambile roz din perioada începuturilor sale artistice… E mai curând preferată – lucru demn de notat – varianta condensată, solidă a apei: zăpada (vezi *Iarna*, *Iarna în pădure*, *Iarna în marginea Barbizonului*, *Iarna la Barbizon*). Fiind, cum spuneam, un artist mai curând rece și iubitor de lumini scăzute, un artist care nu cunoaște fascinația „înflăcărării" romantice sau a atmosferizării impresioniste, Andreescu este, de asemenea, prin rezerva sa spontană față de acvatic, un artist sec, interesat mai mult de osatura naturii decât de umorile ei lichide. Cât despre cer, deși el predomină cantitativ asupra pământului în mai toate lucrările artistului, el îi rămâne esteticește subordonat: față de aplicația voluptuoasă cu care pictorul construiește volumetria solului în tablouri ca *Pădure desfrunzită*, *Pădure de fagi*, *Interior de pădure*, *Margine de pădure*, *Copaci pe colină*, felul său de a trata cerul rămâne nu o dată frugal sau, în orice caz, nespecific. Scarlat Yarka n-ar fi greșit dacă ar fi spus: „nimic decât pământ…"

Nimic nu este însă mai greu de înțeles și de pictat decât pământul și, în general, decât consistențele naturii. Pentru că nimic nu e mai nenatural. Reproducerea pământului e piatra de încercare a oricărui peisagist, tot astfel cum înțelegerea materiei e piatra de încercare a filozofului. Am avut prilejul – în primul capitol al încercării noastre – să legăm adevărul naturii de simbolica fluidelor și să constatăm că peisajele cu mult cer și cu ochiuri de apă sunt mai aproape de a o actualiza și, de altfel, mai numeroase. Cineva constata odată că în istoria artei există relativ puține peisaje cu munți.[224] De fapt, ele apar la câțiva clasicizanți din ambianța germană (la Koch, de pildă), apoi la câțiva reprezentanți ai școlii de la Düsseldorf, la Friedrich, sau la Cézanne. Lăsăm deoparte apariția munților ca fundal vag încă din Renaștere. E drept însă că munții – ca supremă învârtoșare a pământului – aduc în peisaj prea multă materie și închid cu oarecare brutalitate orizonturile. În jurul lor, totul pare a se mineraliza. Lumina însăși devine tăios cristalină. Peisajele cu munți emană o glacialitate pe care cu greu imaginația o poate depăși și care pentru pictor e o problemă extrem de dificilă. Peisajul *geologizant* este îndeobște foarte pretențios și reușitele lui se numără pe degete: Mantegna, Constable, Corot, Courbet, Cézanne, Andreescu.

Pământul, masa organică grea, e categoric vocația absolută a lui Andreescu, *cheia* talentului său. Şi aceasta nu pentru că, statistic, el ar fi pictat mai mult pământ decât alții sau pentru că l-ar fi pictat întotdeauna mai bine. Nu în surprinderea *aspectelor* felurite ale pământului se distinge pictorul român, ci în realizarea temeiului său

stihial, la care se va fi gândit poate Carus când vorbea de *Erdlebenbildkunst*. Poți reproduce pământul – cum fac pictorii de la Barbizon, și nu numai ei – ca pe un simplu leagăn al fertilității, ca pe un soclu peste care se înalță barocul vegetației. Alții, mai puțin sensibili la suculența „pământului-mumă", gustă *pitorescul accidentelor* care survin în structura sa: bolovanul, râpa, tufa rebelă, neregulatul sub toate formele. Există în peisajul flamando-olandez un adevărat cult pentru acest pitoresc al accidentelor. Or, pământul lui Andreescu nu e nici primordialmente fertil, nici „accidentat", spectaculos, dispus să surprindă neîncetat privirea. E un pământ „esențial", fără a deveni prin aceasta, ca la Cézanne, abstract. E pământ înțeles ca *materia prima*, ca sub-strat, ca substanță a lumii. Riguros vorbind, el nici nu e pământ în sensul obișnuit: e „*pământitate*", lut originar, în care orice formă își poate afla odihna. Întru aceasta, e instructiv de urmărit capacitatea lui Andreescu de a revela „pământitatea", lutul, chiar și acolo unde nu pământul propriu-zis e obiectul pictat. Colibele din *Margine de sat* (Muzeul de Artă din Ploiești) sunt, de pildă, simple întruchipări geologice, pete minerale prinse inextricabil în metabolismul terestru. Există o pământitate a siluetelor umane din *Târg de Drăgaică*, o pământitate a cărnii *Nudului șezând*, a trunchiurilor de arbori din *Pădure de fagi vara*, în sfârșit o pământitate a cepelor, a fânului, a frunzelor și a peștilor din naturile moarte; sau, iată, o pământitate a cerului. Nu vrem să spunem că la Andreescu totul pare făcut din pământ, cum totul la Mantegna pare făcut din piatră. Materia feluritelor obiecte pictate nu *imită* pământul, ci îl lasă doar să se simtă, să transpară în adâncul ei, așa cum transpare *firea* în tot ce există. Pământul, ca întreg organic, e, de altfel, aproape sinonim cu firea.[225] Iată de ce el poate subzista în orice întruchipare, fără a-i umbri specificitatea: iarba e iarbă, lemnul copacilor e lemn și sclipirea ochilor e sclipire. Doar că în toate se simte destinul secret al lutului, procentul de pământitate care intră, irevocabil, în marea rețetă cosmică.

Comunicând simpatetic cu materialitatea tandră a pământului, intuindu-i căldura aproape animală, Andreescu va fi, în chip firesc, atras către cercetarea toamnei târzii. Ar fi deplasat să vedem în această împrejurare proba unei opțiuni strict sentimentale, de natură să definească un pictor atât de auster ca pe un intimist de duzină, ca pe un șansonetist minor. E vorba, în realitate, de o opțiune mai adâncă, provocată de intuiția șanselor cognitive sporite pe care toamna le oferă firii contemplative. Toamna e anotimpul în care, asemeni unui plămân uriaș, pământul pare să aducă înlăuntrul său, printr-o enormă inspirație, toate energiile atmosferei circumterestre. Despuiat de excesele vegetale ale verii, oferindu-se nud privirilor, pământul pare dispus toamna, mai mult decât oricând, să-și livreze

secretele, să-și dezvăluie metabolismul. E ceea ce intuia o elită de inițiați ai lumii grecești când instituia faimoasele ceremonii chtonice (*chthon* = pământ), derivate din cele, mai cuprinzătoare, ale orfismului. Misterele chtonice erau serbări patronate de „specialiști“ în problemele toamnei și ale iernii, adoratori ai zeiței Demetra, cea care face ca forțele subterane să devină, la suprafața pământului, viață, după ce vor fi dospit în miezul lui. Chtoniile – serbările chtonice – erau, prin urmare, ceremonii ale marilor ritmuri naturale, întruchipate în substanțialitatea terestră, în egală măsură mormânt și leagăn al lumii vegetale.

Desigur, nu vom cădea în ridicolul unei nemijlocite afilieri a lui Andreescu la șirul – anonim, de altfel – al inițiaților în cultul lui Chthon. Dar ne rezervăm dreptul de a constata afinități de structură între interesul intuitiv al pictorului pentru un anotimp anumit și „specializarea“ de tip magic a vechilor inițiați. Înțelepciunea lor le dădea convingerea, între altele, că, după cum vara stă sub semnul impulsurilor solare, toamna târzie, mergând către iarnă, cade astrologic sub regia Lunii. Iar Luna a fost întotdeauna considerată, alături de Saturn, simbolul melancoliei creatoare, atât de caracteristică lui Andreescu însuși.

Asistăm, prin asemenea considerații, la treptata alunecare a discursului andreescian de la consemnarea consistențelor lumii la comentariul virtualităților, al „ascunsurilor“ ei. Reflectând asupra pământității, pictorul ar fi putut-o percepe ca pe o limită, și nu ca pe o lege a spiritului și ar fi eșuat astfel în bisericoase *lamento*-uri în jurul „pământescului“. Andreescu nu este însă un moralist. Îngândurarea lui nu e nici sentențioasă, nici tristă. Pământul ca pământitate n-are opacitatea unui obstacol, ci transparența unui mister. Or, tocmai intuirea pământului ca mister, ca „fire“ în toate lucrătoare face din Andreescu un peisagist în sens major, și nu un boem vânător de picanterii grădinărești, cum sunt atâția dintre confrații lui – chiar cu renume. Peisagistul adevărat știe mai bine decât oricine că dinaintea naturii nu trebuie să stai ca un pețitor dinaintea farmecelor unei nubile, ci ca Oedip dinaintea Sfinxului: o vezi bine numai dacă adulmeci în ea o taină. Iar taina poate avea multe chipuri, dar în mod sigur nu pe acela al pitorescului.

Note

101. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, p. 210.
102. *Ibidem*, p. 212.
103. Cf. *supra*, p. 34.
104. Într-o lucrare relativ recentă, intitulată *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin–New York, 1973), Götz Pochat pune un prețios accent asupra prejudecăților cu care istoria de artă abordează, de obicei, problema naturii în Antichitatea târzie și în Evul Mediu (cf. p. 102): „Chiar dacă ele (e vorba de farmecele naturii, *n.n.* – *A.P.*), în unele sisteme filozofice, ca de

pildă la cinici și la unii reprezentanți ai stoicismului sau la primii creștini, sunt comentate și judecate în termeni negativi, *tocmai această reacție negativă a teoreticienilor dovedește concepția opusă a contemporanilor lor și, adesea, propria lor dilemă lăuntrică*. Această dezbinare a conștiinței față de problema naturii și a bucuriei senzoriale la mulți dintre Părinții Bisericii, scolastici și învățați (Augustin, Grigorie de Nazianz, Grigorie de Nyssa, Ambrosius, Anselm de Canterbury, Bernard de Clairvaux și Petrarca) a fost *socotită, în mod abuziv, de istoricii artelor drept o dovadă a atitudinii ascetice a Evului Mediu, când, în realitate, ea ar fi trebuit să dea prilej unei presupuneri contrare: presupunerea că omul medieval nu era subdezvoltat din punct de vedere emoțional față de omul altor epoci, că el nu era opac la frumusețea lumii*“ (sublinierile ne aparțin – *A.P.*). Cf. și Meyer Schapiro, „On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art“, în *Art and Thought*, volum omagial închinat lui A. K. Coomaraswamy, London, 1947, pp. 130–150. Autorul consideră că se poate atesta documentar, încă din perioada romanică, existența purei bucurii senzoriale față de formele și culorile unei opere. Cf. și Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, London, 1963, p. 75.

105. Cf. relatarea episodului în Kenneth Clark, *Arta peisajului*, București, 1969 (ed. I orig., 1949), pp. 14–15.

106. Geneza, I, 2.

107. Cf. C. S. Lewis, *The Four Loves*, Collins (Fontana Books), 1976 (ed. a 15-a), p. 25. Asupra sensului „inițiatic“ pe care natura îl poate căpăta în exercițiul virtuților creștine, vom reveni în curând, cf. pp. 62–63.

108. *Vechiul Testament*, Geneza, I, 11–12. Să notăm și faptul, nu lipsit de semnificație, că, strict cronologic, natura e *primul* obiect al creației. Omul îi e – cu toată decisiva lui importanță – adăugat.

109. Geneza, I, 4.

110. *Ibidem*, I, 10.

111. *Ibidem*, I, 12 și I, 18.

112. *Ibidem*, I, 28.

113. *Ibidem*, II, 9–10.

114. *Ibidem*, III, 17.

115. Nicolae Cabasilas, teologul bizantin din secolul al XIV-lea, vorbește undeva despre „tripla barieră“ dintre oameni și Dumnezeu: natura, păcatul, moartea. Ele urmează să fie depășite, la capătul vremilor, prin chiar sprijinul divinității: natura prin întruparea Fiului în legea ei (*sárkosis*), păcatul prin moarte, iar moartea prin resurecție. Cf. N. Cabasilas, *Despre viața întru Hristos*, III, *apud* Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, 1944, p. 132.

116. Geneza, VI, 12.

117. *Ibidem*, VIII, 21.

118. *Ibidem*, VIII, 22.

119. *Ibidem*, IX, 2.

120. *Ibidem*, IX, 14–15.

121. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, p. 106, și E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 235. Cf., de asemenea, J. Daniélou, „Terre et Paradis chez les Pères de l'Église“, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII (1953), pp. 433–472.

122. Cf. Götz Pochat, *op. cit.*, pp. 106–107.

123. Basilius Magnus, *Hexaëmeron* VII, *apud* Alfred G. Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Bern, 1945, p. 4.

124. Cf. W. Ganzenmüller, „Das Naturgefühl im Mittelalter“, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18, Leipzig–Berlin, 1914.

125. Cititorului care vrea să se apropie de detaliul acestei problematici i se recomandă, în afara lucrărilor lui Curtius, Pochat și Ganzenmüller, deja citate, următoarea bibliografie: Alfred Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926 (lucrarea adună laolaltă două volume anterioare, intitulate *Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Leipzig, 1882–1884, și respectiv *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und Neuzeit*, Leipzig, 1888–1892. Al doilea dintre aceste volume a apărut în traducere engleză, în 1905, sub titlul *The Development of the Feeling for Nature in the Middle Ages and Modern Times*. Cf. – din această ediție – capitolele I, II și V); J. Böheim, „Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance“, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46, Leipzig–Berlin, 1934; Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3

vol., Bruges, 1946; Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963; P. Shepard, *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967; *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3° Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 august–5 septembrie 1965, Milano, 1966. (Din acest volum, atragem atenția în primul rând asupra următoarelor studii: T. Gregory, *L'idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII*, pp. 27–65; F. J. Kovach, *The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas*, pp. 502–508, și F. van Steenberghen, *La Philosophie de la nature au XIIIe siècle*, pp. 114–132). Cf., de asemenea, P. S. Wallace-Hadrill, *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968, și P. Piehler, *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, London, 1971. În legătură cu statutul naturii în opera Sfântului Augustin, vezi T. A. Lacey, *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, London, 1916; S. M. J. Holman, *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931; K. Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno, 1933; De Broglie, „De notione Augustiniana naturae", App. I, în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237, și Ch. Boyer, „La notion de nature chez St. Augustin", în *Doctor communis*, VIII (1955), pp. 65–76. Pentru problema grădinilor medievale, cf. F. Crisp, *Mediaeval Gardens*, London, 1924. Chestiuni mai direct legate de universul reprezentării plastice se vor găsi în: A. E. Brinckman, „Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei", în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906; J. C. Webster, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938; L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957; idem, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964 ș.a.

126. Jacob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, București, 1969, trad. rom. N. Balotă și Gh. Ciorogaru, vol. II, pp. 28–31. Pentru indicarea celor mai importante pasaje „peisagistice" din *Comentariile* lui Pius II, cf. n. 1 de la p. 29.

127. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, London, 1965 (ed. I, 1925), p. 170: „Prima manifestare a viziunii pitorești în secolul al XVIII-lea este impresia resimțită de Dr. Thomas Herring într-o vale din Țara Galilor…"

128. Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, București, 1968, pp. 178–179. Cf. întregul capitol intitulat „Laudele" (pp. 177–182). Cf., de asemenea, Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, 1975, pp. 187–189.

129. Cf. *supra*, p. 63.

130. Cf. Jean Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe* (col. „Maîtres spirituels"), Paris, 1959, pp. 165–169.

131. Sf. Hieronymus (347–420), unul dintre cei patru mari înțelepți ai Bisericii Latine, s-a retras, vreme de trei ani, ca anahoret, în deșertul Siriei. Tema ispitirilor sale e bogat reprezentată în pictura europeană, începând din secolul al XV-lea (Cosimo Tura, Cima da Conegliano, Giovanni Bellini, Gerard David, Marco Basaiti, Vincenzo Foppa) și până la secolul al XVII-lea (Ribera, Rubens, van Dyck și Juan de Valdes Leal). În secolul al XVI-lea, continuitatea acestui motiv iconografic e asigurată de celebre pagini din opera lui Lorenzo Lotto și a lui Tizian. „Uneori, sfântul nu joacă decât un rol episodic într-un peisaj care tinde să devină esențialul imaginii…" – notează Louis Réau, în *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958, p. 743. Cf. și Louise Pillion, „La Légende de Saint Jérôme d'après quelques peintures italiennes du XVe siècle au Musée du Louvre", în *Gazette des beaux-arts*, 1908 și Adolfo Venturi, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.

Sf. Antonie (cel Mare) (cca 251–cca 356), patriarh al cenobiților din Thebaida, face și el obiectul unei îndelungi tradiții picturale, de la Sassetta, prin Pieter Bruegel cel Bătrân, până la Odilon Redon. Cf. Augusto de Castro, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.

132. Cf. Hubert Schrade, „Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst", în *Neuen heidelberger Jahrbüchern*, Jhrg. 1931, p. 3.

133. Cf. Karl Woermann, „Kirchenlandschaften", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890, p. 337.

134. Grigorie de Nyssa, *apud* Alfred Roth, *Die Gestirne…*, pp. 4–5.

135. Cf. Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959, *passim*. (Lucrarea a fost reeditată, în 1976, și sub titlul: *Initiation, rites, sociétés secrètes*.)

136. Sunt interesant de urmărit ecourile unei asemenea mentalități în pictura preromantică a unui Salvator Rosa, ale cărui peisaje calabreze, locuite doar de copaci agonizanți și de bandiți, sunt adevărate parabole ale pericolului. Cf., *inter alia*, William Graunt, *Bandits in a*

Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix, London, 1937.

137. *Apud* L. Réau, *op. cit.*, III, 2, p. 746.

138. Cf. Jean Meyendorff, *op. cit.*, p. 10.

139. O admirabilă intuiție a naturii-obstacol ne întâmpină în pagina cu care Flaubert își începe *Ispitirea Sfântului Anton*. Fiecare frază coagulează în jurul temei durității și a uscăciunii: „*C'est, dans la Thébaïde, au haut d'une* montagne, *sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses* pierres […] *La vue est bornée à droite et à gauche par l'enceinte des* roches. […] *désert* […] *sables* […]; *les buissons, les* cailloux, *la* terre, *tout maintenant paraît* dur *comme du* bronze" (*s.n. – A.P.*).

140. Cf. Ernst Kühnel, „Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus", în *Cicerone*, 1929, p. 633.

141. J. M. Baldwin, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, II, pp. 61–62, apud André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1938, articolul „Mélancolie". Cf., de asemenea, articolul „Melancolia" din *Enciclopedia filosofica*, Roma, 1957.

142. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea apar, de altfel, o sumedenie de lucrări dedicate melancoliei, înțeleasă mai curând medical. Câteva exemple: J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, 1623; H. J. de la Mesnardière, *Traité de la Mélancolie, Sçavoir si elle est la Cause des Effets que l'on remarque dans les Possédées de Loudun*, 1635; G. Cheyne, *The English Malady, or a Treatise on Nervous Diseases of All Kinds*, London, 1733; A. C. Lorray, *De melancholia et morbis melancholicis*, 2 vol., Paris, 1765; C. L. Andry, *Recherches sur la Mélancolie*, Paris, 1785; H. Faucett, *Über Melancholie*, Leipzig, 1785.

143. P. Larousse, *Grand dictionnaire universel*, vol. 10, p. 1457, col. I.

144. O excelentă introducere istorică la problematica melancoliei, pornind de la sursele antice, se va găsi în lucrarea *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964, semnată de R. Klibansky, E. Panofsky și F. Saxl. Cf. și Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.

145. Cf. A. Lalande, *loc. cit.*

146. Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, București, 1970 (ed. I orig., 1919), p. 51.

147. Søren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, 1935, pp. 46 și urm. („Angoasa are aici același înțeles cu melancolia…").

148. *Apud* Ernst Bertram, *Nietzsche. Essai de mythologie*, Paris, 1932 (ed. I germană, 1918), p. 326.

149. Hugo Marcus, „Die Distanz in der Landschaft", în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenchaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.

150. Max J. Friedländer, *op. cit.*, p. 19.

151. *Ibidem*, p. 21.

152. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.

153. O remarcabilă analiză, din acest punct de vedere, a sensului pe care îl poate căpăta „adâncimea" în perimetrul percepției vizuale se află în Louis Lavelle, *La Perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921. Cf. și Andrei Pleșu, „Louis Lavelle și dialectica vizibilului" în *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 21, 1974, pp. 87–94.

154. Cf. *An die Melancholie*, apud Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 116.

155. „Și, când privești îndelung într-o prăpastie, prăpastia privește și ea înlăuntrul tău."

156. Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, pp. 117 și urm.

157. *Apud* Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, trad. rom. D. Țepeneag, București, 1970 (ed. I orig., 1939), p. 183.

158. Helmut Rehder, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Haale/Saale, 1932, p. 4.

159. Cf. H. Rehder, *op. cit.*, p. 209.

160. În legătură cu misterul „îndepărtării" zeilor, cf. Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965, pp. 103 și urm.

161. Cf. *supra*, pp. 58–59.

162. Cf. Alfred Peltzer, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.

163. *Apud* Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 27. Majoritatea citatelor care urmează sunt reproduse – când sursa directă nu e indicată – după această lucrare.

164. *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, 1840, I, p. 7.

165. Cf. Hubert Schrade, *op. cit.*, p. 8. Se poate remarca, fie și cu titlu de curiozitate, că, dacă operele de artă abstractă ale zilelor noastre tolerează o interpretare „figurativă“, aceasta se va sluji mai curând de inventarul peisajului decât de al oricărei alte specii artistice. Compozițiile unui Nicolas de Staël au fost nu o dată „decodate“ ca „marine“. Asociații de acest tip se pot face în legătură cu mai toți nonfigurativii contemporani (vezi și analogiile curente dintre felurite imagini abstracte și vederile aeriene). Nu întâmplător, Alexander Cozens, în *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (ed. I, 1785), recomanda folosirea petelor accidentale (abstracte) de cerneală ca punct de pornire pentru amatorul dornic să facă peisaj. Cf. și Ernst H. Gombrich, *Artă și iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, București, 1973 (ed. I orig., 1959), pp. 221 și urm.

166. J. M. Raich, *Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Briefwechsel*, 1881, II, p. 394.

167. Cf. Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831 (reeditată de Kurt Gerstenberg în 1922), *passim*. Se vor consulta și Heinz Steinmeyer, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928, și Konrad Kaiser, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970. Vezi și Hubert Schrade, *op. cit.*, pp. 89 și urm.

168. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, pp. 51–52: „Odată cu adâncimea spațială, simțim lărgindu-se propria noastră ființă, pieptul și respirația noastră; și, împreună cu privirea, zboară spre orizont și dincolo de el nostalgiile noastre pline de presimțiri. Acestea constituie, laolaltă, sentimentul specific al depărtării.“

169. Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958, capitolele VII și VIII privitoare la dialectica „mare–mic“, „miniatural–imens“.

170. Cf. Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 52.

171. Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, cap. IX.

172. Cf. A. Pleșu, în studiul despre Lavelle citat mai sus (nota 53), pp. 89–90.

173. Cf. Helmut Rehder, *op. cit.*, p. 217.

174. Barbara Grund, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934, p. 90.

175. Irene Henrici, *Die Landschaft des Unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936, pp. 41–44.

176. Cf. Andrei Pleșu, „L'Espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde“, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tom IX, 1972, pp. 114–115. (Studiul a apărut și în românește, cu titlul *Spațiul plastic sau despre forma presupusă a lumii*, în volumul de eseuri *Călătorie în lumea formelor*, București, 1974, pp. 57–78.)

177. Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, 1893, *apud* Hugo Marcus, *op. cit.*, p. 54.

178. Cf. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanța Tănăsescu, București, 1970 (ed. I orig., 1964), pp. 318–319.

179. Cf. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, partea a III-a: „Contribuția privitorului“, pp. 221 și urm.

180. Cf. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden–Brussels, 1973, vol. IX, partea a II-a, p. 110 (ed. I germană a apărut, între 1924 și 1937, în 14 volume). Bibliografia „cazului“ Patenier e săracă. În afara câtorva articole, răspândite în diverse periodice și de paginile – clasice – pe care i le-a dedicat Max J. Friedländer, nu ne este cunoscută decât o singură tratare larg monografică a artistului: R. A. Koch, *Joachim Patenier* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, nr. 38), Princeton, 1968.

181. Max J. Friedländer, *De la van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Fl. Ionescu, București, 1975 (ed. I orig., 1956), p. 123.

182. Afirmația lui Friedländer potrivit căreia „Patenier lucrează după regulă și foarte sistematic“ (*De la Van Eyck la Bruegel*, p. 125) ni se pare o inadvertență. Friedländer însuși dă – în aceeași lucrare (cf. p. 123) – o serie de amănunte asupra tehnicii pictorului, din care se deduce mai curând contrariul: „Descrierile geografice ale lui Patenier ar fi fost mult mai mărginite, *dacă artistul ar fi respectat regulile perspectivei științifice*. Fără să șovăie deloc însă, el și-a construit peisajele din mai multe puncte de vedere. Unul singur nu era suficient nici pentru întreg, nici pentru părți. Toate orizontalele – suprafețe de pământ, suprafețe de apă, drumuri etc. – sunt văzute de sus, iar orizontul este, ca atare, înalt. Pe de altă parte, toate verticalele, toate obiectele în picioare sau care cresc, cum ar fi stâncile, copacii, casele și oamenii, nu sunt arătate de sus, ci într-o viziune *aproximativ* normală“ (*s.n. – A.P.*). Evident, transcenderea unei reguli fixe nu înseamnă, la Patenier, ignorarea ei. El nu procedează arbitrar sau inconștient și, în această privință, Friedländer poate spune că arta lui are o

„regulă“ și un „sistem“. Dar e regula, sau sistemul, imaginației vii, și nu ale unui calcul mecanic.

183. Max J. Friedländer, *De la van Eyck…*, p. 122.

184. *Ibidem*, p. 124.

185. Heinrich Lützeler, *op. cit.*, pp. 219 și urm.

186. Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1968 (ed. a 4-a), pp. 122 și urm.

187. Max J. Friedländer, *De la van Eyck…*, p. 127.

188. Cf. Ed. Gérard, *Dinant und die Maas in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammersdorf, 1960, și, mai ales, A. Dupont, „Une vue de Namur dans un paysage de Patenier au Musée de Prado“, în *Namurcum*, vol. XXXVII, nr. 2, 1965.

189. Cf. W. Petrenz, *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.

190. G. Eimer, *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.

191. Rudolf Zeitler, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts“, în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11, p. 70.

192. *Ibidem*, *loc. cit.*

193. Pentru excelente reproduceri și pentru masiva documentație istorică pusă în joc, trimitem la monografia cea mai autorizată consacrată lui Friedrich: Helmut Börsch-Supan și Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.

194. Cf. Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960, p. 8 și p. 18, citat de Radu Bogdan în *Caspar David Friedrich și țărmul de cretă al insulei Rügen*, comunicat nouă în manuscris.

195. Helmut Börsch-Supan, *C.D. Friedrich*, p. 165, pl. 40.

196. Alan W. Watts, *op. cit.*, p. 25.

197. *Ibidem*, p. 27.

198. *Ibidem*, p. 28.

199. *Ibidem*, p. 26.

200. *Ibidem*, p. 44. *Kénosis* înseamnă „golire de sine“, revărsare a zeului în recipientul lumii. Teoria kenotică a creației pune un accent specific asupra misterului „întrupării“ divine. Natura e corpul însuși al lui Dumnezeu, „templul“ în care el coboară în ipostaza sa christică. Mai apropiat de o înțelegere răsăriteană a naturii apare, dintre teologii apuseni, „naturalistul“ Pierre Teilhard de Chardin, nu o dată suspectat, de confrații săi, de erezie. Iată un citat caracteristic din *Le Milieu Divin*, Paris, 1957, p. 149: „Dacă ne e îngăduit să modificăm puțin un cuvânt sacru, vom spune că marele mister al Creștinismului nu e atât Apariția, cât Transparența lui Dumnezeu în Univers. O! da, Doamne, nu numai raza care atinge în treacăt, ci aceea care pătrunde. Nu Epifania ta, Isuse, ci *Diafania ta*“ (s. în text).

201. Cf. Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, 1975, pp. 109–115 („Despre natură în graiul românesc“).

202. Idem, *Rostirea filosofică românească*, București, 1970, pp. 49 și urm.

203. *Ibidem*, pp. 45 și urm.

204. *Ibidem*, p. 44.

205. Cf. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, 1944 (extras din *Izvoare de filosofie*, 1943), pp. 13 și urm.

206. Petru Comarnescu, „Om, Natură și Dumnezeu în plastica românească“, în *Revista Fundațiilor Regale*, 1943, p. 131.

207. *Idem*, „Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși“, în *Revista Fundațiilor Regale*, 1944, p. 630.

208. Cf. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, 1969, pp. 136–137.

209. *Ibidem*, p. 139.

210. *Ibidem*, p. 176.

211. *Ibidem*, p. 126.

212. Cf. clarificările aduse, în această privință, de lucrarea despre tragic a lui Gabriel Liiceanu (citată mai sus).

213. Cf. Constantin Noica, *Rostirea…*, p. 160 (cap. „Viețuire lină și cumplită“).

214. *Ibidem*, p. 71 (cap. „Trecere, petrecere“).

215. *Ibidem*, p. 160.

216. Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, p. 18.

217. *Ibidem*, p. 30–31.

218. Cf. Constantin Noica, *Rostirea…*, p. 88: „…poate că vocația cugetului românesc […] este de a face insuportabilul suportabil.“

219. Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, 1973, p. 24.

220. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 127. În aceeași ordine de idei, vezi și *Elogiul satului românesc*, discurs rostit de Blaga la 5 iunie 1937 la Academia Română (Academia Română, *Discursuri de recepție*, LXXI, București, 1937).

221. Cf. Ilarie Voronca, „O carte cu imagini“, în *Adevărul*, 1936, mai, 13 (citat de Radu Bogdan în *Andreescu*, vol. II, aflat sub tipar și comunicat nouă în manuscris). O dezvoltare aprofundată a paralelei în discuție, la Ion Frunzetti, „Bacovia și Andreescu – o coincidență de destine și expresie“, în *Universul literar*, 1941, noiembrie, 29, p. 6.

222. Cf. Radu Bogdan, *Andreescu*, București, 1969 (70), vol. I, pp. 138–139.

223. *Apud* Radu Bogdan, *op. cit.*, pp. 209–210.

224. Cf. Ion Frunzetti, „Munții“, în *Steaua*, febr. 1975, pp. 55–56.

225. *Dicționarul limbii române* dă ca prim sens pentru „fire“: „Natură (ca totalitate), lume, *pământ*, făptură“ (*s.n. – A.P.*) Cf. Constantin Noica, *Rostirea…*, pp. 44 și urm. Noica amintește, în același loc, și un pasaj din Cantemir, în care sinonimia „pământ–fire“ se susține prin opunerea acestuia din urmă cerului: „Ființa… carile nici în ceriu, nici în fire se află.“ Am văzut și la Blaga pământul menționat ca una dintre „categoriile organicului“ exaltate de mentalitatea ortodoxă (cf. *supra*, p. 95).

III. Estetica pitorescului

1. Grădinile și spațiul „metafizic“

Dacă am fi înțeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile. Ele sunt în același timp prea sărace și prea bogate pentru a mijloci intuiția naturii „naturale“. Prea sărace, căci, chiar și în variantele lor englezești, ele aduc în peisaj seceta clarității și a premeditării. E prea multă „intenție“ în orice grădină – și, mai ales, o intenție prea omenească. Prea bogate, de asemenea, căci ele vor să oblige natura la o „concentrare“, la o expresivitate asemănătoare cu aceea a măștii față de un chip real. Orice grădină, chiar și cea mai *firească*, e o afectare și, de fapt, o grimasă. Absolutul naturii e constrâns să devină rezonabil, iar ordinea ei – o poantă galantă.

Grădinile nu știu, între altele, să fie în sens superior monotone. Ele nu au, de aceea, niciodată șansa de a sugera *primordialitatea* naturii, grandoarea ei originară. Căci e o greșeală să ne închipuim natura ca pe o decorativă juxtapunere de priveliști variate. Ceea ce e esențial în ea se exprimă mai curând în mase largi, de o simplitate care nu știe să facă nici o concesie grațiosului. Natura – am mai spus-o – e un uriaș corp de latențe, o densă *materia prima*. Pentru a te apropia de adevărul ei, trebuie să o contempli din unghi macroscopic[226], așezând între tine și ea nu categoriile realului, ci distanța posibilului. Înțelegi mai bine natura traversând un deșert sau o stepă, urcând un munte sau înotând în mare, decât meditând pe aleile unui parc. O stea peste un pustiu (ca în desenul lui Saint-Exupéry), un fulger săgetând valurile, un duh plutind peste ape, iată imagini arhetipale ale naturii pe care microscopia răsadului de flori, a artezienelor și a tufei rotunjite n-are cum să le înțeleagă.

Din perspectiva acestor imagini arhetipale, diferența dintre grădina franceză și cea engleză apare neînsemnată. Cea dintâi „amenajează“ natura, cealaltă o imită. De reprodus însă nu știe să o reproducă nici una. Natura nu este nici ordine, nici dezordine; nici clasică, nici romantică. În abundenta ei Totalitate, ea se revarsă dincolo de orice clasificare. Spre a fi ordonată, ar trebui să fie finită. Spre a fi dezordonată, ar trebui să fie lipsită de finalitate. Şi într-un caz, și într-altul ea ar rămâne, oricum, în limitele spațiului *de agrement*, ratându-și destinul de spațiu *metafizic*.

Înțelegem prin „spațiu metafizic“ o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spațiul metafizic se naște acolo unde spațialitatea se lasă depășită. Şi tocmai pentru ca, în cuprinsul lui, să se poată actualiza spiritul, spațiul metafizic trebuie să fie rarefiat, inactual aproape, deschis în toate zările, fără a deveni totuși abstract. Spațiul metafizic e

un „strict necesar“ al ideii, dar un strict necesar *concret*. De aceea, natura este, într-un anumit sens, întruchiparea lui ideală. O pajiște verde peste care se aude suflarea vântului ni se pare a fi spațiul metafizic optimal. Ea e prezentă, dar neconstrângătoare. Ea dă gândului o coordonată, *una singură însă*, lăsându-i, dincolo de ea, toate libertățile. Suflarea de vânt care o străbate e, și ea, o concretitudine acorporală, capabilă să invoce metabolismul însuși al reflexiei. Natura, așadar, are sens câtă vreme nu cade în agrement și scenografie, câtă vreme refuză moravurile salonarde ale grădinii. Natura își realizează adevărata condiție ca ambianță primordială a spiritului, ca spațiu metafizic.

Ajunși aici, trebuie să spunem neîntârziat că modalitatea cea mai potrivită de a te raporta la spațiul metafizic nu este – cum am fi îndemnați să credem – discursul speculativ. Spațiul metafizic nu trebuie comentat, analizat, interpretat, *cunoscut*. El trebuie mai curând „realizat“, trăit, integrat economiei noastre existențiale, prin procedee străine de orice discursivitate. În peisaj nu trebuie nici să te plimbi, nici să raționezi. Trebuie să te dizolvi: să obții *impersonalul*, fără a cădea, prin aceasta, în inconștiență, să obții impersonalul ca pe suprema expresie a personalității. Este ceea ce încercau să experimenteze în natură înțelepții Chinei vechi. Ei aveau convigerea că, pentru a înțelege un peisaj – în calitatea lui de spațiu metafizic –, trebuie să ți se întâmple, în întinderea lui, ceva de ordinul unei radicale transfigurări. Într-un text din secolul al XI-lea, atribuit lui Kuo Hsi, găsim – spre lămurire – pasajul următor: „…există peisaje prin care poți călători, peisaje pe care le poți privi îndelung, altele prin care poți vagabonda și altele, în sfârșit, în care poți locui.“[227] Ei bine, „a realiza“ un peisaj nu înseamnă altceva decât a-l putea locui până în clipa în care te vei simți locuit de el. A locui un peisaj, *a trăi cu el*, a sta în el așa cum stai în sinele tău cel mai adânc (identic cu Sinele universal) – iată șansa pe care încearcă să o ofere grădina extrem-orientală. În Europa însă, ne-am deprins să nu putem locui un spațiu decât transformându-l fără încetare, după criterii care îi sunt exterioare. Din enumerarea lui Kuo Hsi, noi nu ne putem revendica decât peisajele „prin care poți călători sau vagabonda“ și, în cel mai bun caz, pe acelea „pe care le poți privi îndelung“. Dar numai estetica grădinii sino-japoneze era o adevărată estetică a *staticii* meditative (distinctă, o subliniem iarăși, de speculativitate). Estetica grădinii europene e o estetică a plimbării…

Ne vom ocupa cu alt prilej de rostul *simbolic*[228] pe care grădina de tip extrem-oriental îl opune rostului strict *decorativ* al grădinilor noastre. Ne mărginim aici să atragem atenția asupra raportului istoric dintre ele și, simultan, asupra disjuncției de principiu pe care ele o ilustrează. Sinofilia veacului al XVIII-lea englez, veacul grădinilor

„pitorești“, e bine cunoscută. În jurul lui 1780, G. L. Le Rouge publica două volume de gravuri intitulate: *Détails de nouveaux jardins à la mode: jardins anglais-chinois*, din care rezulta că parcul britanic nu e decât copia celui oriental. Împotriva unor astfel de insinuări, englezii protestaseră, în repetate rânduri: „…n-am copiat nimic de la chinezi, n-am avut drept model decât natura“ – stabilea, de pildă, cu orgoliu, Thomas Gray.[229] Este totuși un fapt că unul dintre marii grădinari ai epocii, William Chambers, vizitase, în 1749, China de două sau trei ori, ca angajat al companiei suedeze *East India*. În 1772, el avea să publice o *Dissertation on Oriental Gardening*, cu însemnat ecou printre contemporani. Dar cu aproape o sută de ani înaintea lui Chambers, William Temple, în *Upon the Gardens of Epicurus*, folosea termenul *shraradge* sau *sharawadji*, cu sensul de „disimetrie“, „neregularitate“ chinezească. Termenul pare să fie de origine japoneză.[230] Scrierile prelatului du Halde, trecerea prin Londra a lui Matteo Ripa, cu relatările sale despre grădinile imperiale ale Palatului de Vară de la Jehol, se înscriu, de asemenea, într-o suită de împrejurări culturale care fac din Orient o prezență eficace în Europa settecentistă.[231] În acest context, rolul Angliei nu e de neglijat: Owen Cambridge putea afirma, într-un articol din 1756, că, „indiferent ce se va fi spus până acum, adevărat sau fals, despre grădinile chinezești, este neîndoielnic că noi (englezii, *n.n. – A.P.*) suntem primii dintre europeni care le-am dat de gust“.[232] Şi totuși, nimic mai diferit, în spirit, decât grădina chinezească și cea a secolului al XVIII-lea englez. Grădina chinezească e la antipodul oricărei estetici a pitorescului. Ea refuză superficialitatea amuzamentului profan, strict optic, în care eșuează artificiul grădinăresc al europenilor. E grădină rituală, parabolă laconică a cosmosului, constituită în jurul polarității simbolice a contrariilor: *Yin* și *Yang*, feminin–masculin, apă–stâncă (*Shan–Shui*). Efectul scontat de grădinarul oriental e o emoție (*fuzei*), din categoria revelației, a iluminării. De la intuirea și asimilarea „geniului locului“ (*tayori*), se tinde către *satori*, către experimentarea nemijlocită și indicibilă a smulgerii de sub sceptrul „condiționărilor“ curente. Grădina chinezească e un soi de „rampă de lansare“ a spiritului către universal, e ambianța minimală, recuzita cea mai adecvată a unei manevre cognitive. Ea e gândită ca un loc care să întrețină *disponibilitatea* față de absolut a celui care o parcurge și, de la o vreme, să provoace manifestarea fulgurantă a absolutului însuși. Grădina chinezească e spațiul în care aștepți detașarea de spațialitate. Ea și-a îndeplinit funcția în clipa în care ai încetat să o mai percepi. Asemenea oricărui ceremonial, ea e o cale, o punte, și nu un dat autonom, valorificabil în sine. Grădina chinezească este, prin urmare, „spațiu metafizic“. Cea europeană rămâne mereu un simplu spectacol, care nu conduce spre nimic dincolo de propria sa regie. Experiența

caracteristică pe care parcul european ne-o oferă e aceea a contemplării *din afară* a unei succesiuni de „vederi“ atent compuse (ceea ce, în estetica chinezească, echivalează cu cea mai de jos specie a peisajului[233]) și nicidecum experiența unei nude împrieteniri cu elementele. Căci, trebuie să o spunem, nereușind a fi ambianța potrivită a unei revelații trans-naturale, grădina de tip european nu are acces nici la înțelegerea – mai modestă – a naturii propriu-zise. Natura nu poate fi înțeleasă din propria ei perspectivă. Trebuie să faci un lung ocol ca să îi vezi chipul adevărat. Trebuie să înțelegi, mai întâi, ca acel vechi maestru zen, că apele nu sunt ape și că munții nu sunt munți dacă vrei să afli ce sunt apele și munții, dacă vrei să sfârșești prin a regăsi munții ca munți și apele ca ape.[234] Grădina europeană, în eforturile ei baroce de a „inventa“ natură, de a produce specii noi, dimensiuni noi, ritmuri vegetale noi, ajunge la o monstruoasă sacrificare a naturalului însuși. Într-un substanțial articol intitulat „Floarea sălbatică și planta de cultură“, Rudolf Borchardt face un dramatic portret al acestei situații: „paradisurile artificiale“ ale grădinăritului modern nu sunt o îmbogățire a cosmosului vegetal. Ca și zoologia fantastică a lui Borges, botanica de seră e infinit mai săracă în fantezie decât flora reală. Ea nu potențează ceea ce e deja conținut în plantă, ci o „sistematizează“ genetic, după un program care nu îi aparține. „Ordinea grădinii – spune Borchardt –, ca principiu tipic uman, ca principiu moral deci, va tinde întotdeauna să devină o ordine geometrică, antinaturală, îndepărtând de la sine floarea când ea nu i se supune, când ea nu se umanizează. Grădina e împotriva naturii: ea detestă și combate planta sălbatică…“[235]

Natura pitorească a grădinii europene e, așadar, o divagație față de natură. În perimetrul ei își află cu ușurință locul orice altă divagație: divagația serbărilor galante, de pildă, și aceea, mai vulgară încă, a picnicurilor…

2. Plimbări și picnicuri

Mișcarea care se înscrie spontan în spațiul metafizic e mișcarea pe verticală. În spațiul minor al grădinii europene, nu se poate înscrie decât coregrafia minoră a plimbării: o destinsă alunecare pe trasee dinainte hotărâte, o rătăcire mimată, care se justifică fie prin argumentul meschin al igienei trupești, fie prin acela, lamentabil, al plictiselii, fie, în sfârșit, prin acela, exasperant, al conversației mondene. Dialogul adevărat dispune de o mobilitate care se poate dispensa de agitația exterioară. De vorbă, în sens înalt, *stai*. Plimbarea nu se pretează decât la monolog – în cel mai bun caz – sau la papotaj. Avem aproape impulsul de a ne întreba dacă ceea ce e greu digerabil în aristotelism nu e tocmai peripatetismul latent al întregii sale construcții. Sistemul aristotelic – și orice filozofie insistent sistematică

– are ceva din insuficiența unei grădini franceze, iar modul lui de desfășurare ceva din proza unei plimbări. Nimic nu rămâne nediscutat: lipsesc însă, în chip acut, tăcerile, pajiștile neparcelate și momentele de siderată oprire în loc, prielnice deplasărilor ascendente. Cât despre parcurile englezești ale veacului al XVIII-lea, ele oferă, e drept, uneori, mai multe surprize, dar surprize de gen intimist, rapid epuizabile prin două-trei interjecții. Caracteristică, în acest sens, este acea „invenție“ grădinărească numită *ha-ha*, pe care Jean Mayoux o descrie cu lesne explicabilă ironie: „e revoluționară, genială și foarte simplă: acele înalte garduri vii, acele palisade, acele păduri care altădată izolau parcul în mijlocul unei proprietăți, toate acestea dispar înlocuite de un șanț cu palisada în mijloc și, prin urmare, ascunsă de șanțul însuși în care se află. Parcul nu mai are, așadar, limite. Cucoanele sosesc la capătul aleilor, văd șanțul și exclamă: ha-ha!, uimite să-și vadă pașii opriți, în vreme ce privirile pot rătăci liber până la cel mai îndepărtat orizont.“[236] Artificiile de acest fel erau neîndoielnic menite să asigure platitudinii inevitabile a plimbării o minimală aură de „aventuros“, un cât de străveziu conținut.

Se pare că plimbarea este o deprindere tipic europeană. Pentru persani și pentru asiatici în general, ea are mai curând o formă de zănatică încăpățânare: a face, de bună-voie, turul aleilor, cum fac europenii, li se părea nebunesc. Pe bună dreptate, ei nu conteneau să se întrebe ce sens are să pornești spre capătul unei alei de vreme ce, odată ajuns acolo, nu vrei decât să te întorci. Nepricepând sensul unei călătorii întreprinse din pură curiozitate, orientalii erau înclinați să ia orice drumeț care nu făcea negustorie sau o meserie oarecare drept spion.[237] Europeanul este, într-adevăr, o ființă curioasă până la indiscreție. Iar plimbarea este, în definitiv, ca și o anumită pictură de peisaj, o indiscreție față de natură, o necugetată violentare a fiziologiei ei.

Plimbările nu știu decât rareori să fie umile. Ele sunt ori prea frivole, ori prea solemne. În cazul întâi, natura e percepută ca ascunzătoare ideală pentru mici taine de bal mascat, în cazul al doilea, drept ambianța privilegiată a singurătății. *Singurătatea în natură* e simptomul cel mai sigur al unui anumit blocaj interior față de adevărul ei. Natura e de căutat ca *antidot* al singurătății. A pătrunde în necuprinderea ei înseamnă a ieși din izolare, a adera la ființa *comunitară* a universului. Or, plimbărețul solitar are aerul de a parcurge natura ca pe o gravă stare de *absență*, ca pe o absență devenită corp. Gândind și simțind antropomorfic, el nu e în stare să înregistreze valoarea de limbaj a tăcerii vegetale, organicitatea nuanțatei stabilități a naturii, *páthos*-ul absolut al *prezenței* ei. În cel mai bun caz, natura e pentru el *martor* impasibil sau metaforă a propriilor frământări. „Rătăcesc – scria odată Petrarca – liber și singur

printre munți, păduri și râuri…“ Liber și singur? Dar cum poate fi cineva singur, dacă este liber cu adevărat?

Solemnitatea plimbării transformă, de la un timp, natura în eveniment. Ea nu mai este o realitate ubicuu actuală, ci un „fragment“ al realului, de care te apropii *ocazional*, în clipele de răgaz ale zilei. Plimbarea devine o *festivitate*, cu ore relativ fixe. Ea se contaminează de ceremonialul ipocrit al „vizitei“, devine un gest social, o conveniență.

a. Natura duminicală

Reabilitarea renascentistă a polis-ului antic a avut, între altele, drept efect așezarea naturii pe o treaptă secundară în ierarhiile omului modern. Viața, în ceea ce ea are esențial și valoros, se petrece în limitele cetății.[238] În cetate își realizează omul umanitatea, în ea se manifestă destinul său civilizator. Cetatea polarizează și exaltă toate calitățile în care omul modern crede: ea e „importantul“, „seriosul“, „utilul“. Restul, și în primul rând natura, nu are sens decât ca divertisment, ca prilej de relaxare temporară, de repaus întremător. Spiritul întreprinzător al „cetățeanului“ modern nu mai recunoaște în natură grandoarea cosmogonică a primelor zile ale Facerii. Ea e doar decorul zilei a șaptea. Natura ca decorum[239], ca acompaniament discret al odihnei săptămânale, iată tema unei întregi categorii a peisajului european: un peisaj din spața acelor divertimenti agresti de care vorbea încă Alberti și care, ca funcție, evocă piesele de Tafelmusik ale Renașterii.[240] De aici și până la înțelegerea naturii ca sufragerie nu mai e decât un pas. Orășanul transferă în exterioritatea naturii moravurile interiorului burghez: o caută pentru a mânca în ea, pentru a dormi în ea, pentru a flirta în ea. O simțise deja Diderot, când comenta, în legătură cu Salonul din 1767, amuzamentele campestre ale contemporanilor săi: *…ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continument aux ennuis de la ville*.[241] Naturii-sufragerie i se alătură, neîntârziat, natura-salon și natura-budoar. Se iese „la iarbă-verde“, se organizează jocuri și picnicuri, pe scurt se iese înspre o îngustare citadină a peisajului: natura e o replică lărgită a acelor *maisons de plaisance* și *bagatelles* care abundă în secolul al XVIII-lea. „*La nature* – observau frații Goncourt privind pânzele lui Boucher – *c'est un joli tapage*.“[242,243]

Pe măsură însă ce instinctul social al europeanului de după Renaștere se află contrariat de inevitabile eșecuri, ambianța care, până nu demult, era fundalul agreabil al agitației zilnice se transformă într-un teritoriu al dezabuzării, dacă nu al revoltei împotriva societății. După ce neglijase natura ca pe o „dulce inutilitate“, după ce o tratase ca pe o jucărie oarecare, europeanul o redescoperă ca pe o parabolă a propriei lui inocențe. „Viața la țară“ devine un mit. Se vorbește de

„bunul sălbatic“ și de „întoarcerea la natură“. Libertinajul „serbărilor galante“ devine preludiul unui devastator *páthos* libertar.[244] Dar vechea frecventare „duminicală“ a naturii își va lăsa marca asupra spiritului modern până în zilele noastre. Preluată – câtăva vreme – în retorica Revoluției Franceze, „muma-natură“ își recuperează, odată cu Restaurația, atributele cu care se deprinsese în Vechiul Regim. Ea rămâne o soluție gregară, de sfârșit de săptămână, pentru crescânda plictiseală din orașe. Weekendul capătă ritmicitatea anostă și vag grandilocventă a predicii de duminică sau a vizitelor de curtoazie datorate câte unei mătuși singuratice. Restaurația e însă și mai departe de natură decât Vechiul Regim. În Vechiul Regim, plictiseala era dublată de conștiința plictiselii; era, cu alte cuvinte, trăită ca angoasă, ca o confruntare macerantă între un preaplin aparent și un extrem vid lăuntric.[245] Cu Restaurația, își face loc în lumea modernă plictiseala care se ignoră pe sine sau se ia, de-a dreptul, drept amuzament. Omul modern nu vrea și nu poate să creadă că se plictisește. El se distrează „sistematic“, „cu regularitate“ și, în exercițiul lucidității sale, nu mai știe să se dizolve în petrecerea sa, cum o făceau încă melancolicii îndrăgostiți ai lui Watteau, pe când își pierdeau cu grație sufletul, glumind prin boschete… Jocul măștilor într-o grădină era aproape tragic. Picnicul e pitoresc: în jurul lui, natura își descoperă „rosturi“ noi: naturii-sufragerie i se substituie, de pildă, în vremurile din urmă, *natura-rezervație* (un soi de „cameră de curiozități“), *natura-muzeu* (muzeul e și el o instituție duminicală) și, în sfârșit, *natura-stadion*, teren improvizat sau amenajat anume pentru „cultura fizică“.

„Duminicalismul“ de care vorbim pune în discuție întreaga concepție despre natură a omului modern. Ea se exprimă în eroarea specifică de a stabili cu mediul înconjurător relații *intermitente*. Natura e gândită ca un dat separat de om, închis în sine, la care omul se poate raporta „din când în când“. Or, nu periodicitatea, ci „continuitatea“ e în primul rând necesară pentru restaurarea contactului nostru cu natura. Şi nu continuitatea exterioară, nu neapărat traiul *fizic* în natură e ceea ce importă. O asemenea soluție ar fi de o ridicolă superficialitate și, practic, imposibilă. Ceea ce ni se cere e să ne reintegrăm naturii pornind dinlăuntru spre în afară. Natura trebuie regândită înainte de a fi readoptată. Regândită, tenace regândită, ea ni se dezvăluie ca o realitate mai puțin solemnă decât o socotim; mai puțin solemnă și, paradoxal vorbind, mai puțin „obiectivă“. Ea ține poate de ordinea „stilului“ mai mult decât de ordinea lumii exterioare. De aceea, a trăi în natură trebuie, probabil, să debuteze cu *a trăi în problema naturii*, într-o încordată întrebare către ea. Natura întâlnită duminical poate fi, în imediatul ei, infinit mai abstractă decât natura luată zilnic ca obiect de reflexie dindărătul unei ferestre. Natura trebuie „reanimată“ în noi înșine, înainte de a fi „vizitată“ în

întruchipările ei obiective. Se știe că cei care au trăit în copilărie – fie și câteva vacanțe – la țară rămân toată viața, indiferent de locul în care și-o petrec, cu o puternică impresie asupra caldei organicități a naturii. O anumită aromă, un anumit sunet, un petic de pajiște sunt suficiente pentru a reînvia asociativ – asemenea *madeleine*-lor lui Proust – cele mai nuanțate experiențe ale unei copilării impregnate de ruralitate. Amplificat filogenetic, faptul acesta e cât se poate de încurajator: ca specie, avem cu toții o copilărie petrecută „la țară". Şi dacă știm că, intuită plenar, nemijlocit și la timpul potrivit, natura nu poate dispărea niciodată din alcătuirea noastră intimă, atunci putem fi siguri că există, în fiecare dintre noi, materia necesară ca să ne-o reamintim. Trebuie doar să ne orientăm cum trebuie spiritul: *să fim atenți* la cel mai mic amănunt care ar putea reactiva în noi vreo somnolentă experiență originară; să căutăm natura nu în spațiul exterior, ci *în timpul nostru lăuntric*; și fiecare privire îndreptată spre ea să aibă tensiunea penetrantă a așteptării unui miracol, laolaltă cu bucuria premonitivă a împlinirii lui. Natura se refuză, pe bună dreptate, amatorului de serbări duminicale. Intuiția ei nu poate sta decât la capătul efortului zilnic și nespectaculos de a o recupera ca pe o amintire personală, ca pe o străveche vacanță a bătrâneții noastre premature.

b. Impresionism și imanentism

Pentru aristocrația secolului al XVIII-lea, fiecare zi a săptămânii era o duminică. Ea trăia natura sub specia serbării, dar a unei serbări practicate cotidian. Impresionismul e și el „duminical"; dar într-o epocă în care duminica s-a banalizat: e o zi a săptămânii ca oricare alta, doar că mai lenișă. În termenii lui Joseph Gramm, am spune că peisajul rococo era un Alltagslandschaft („peisaj de toate zilele") scăldat într-o atmosferă de sărbătoare (Festtagsstimmung), în timp ce peisajul impresionist e Festtagslandschaft („peisaj duminical") marcat de Werktagsstimmung („dispoziție de zi lucrătoare").[246] S-a accentuat îndeajuns asupra rolului pe care impresionismul l-a avut în consacrarea picturii de plein-air. Dar nu s-a observat reversul acestei situații: pornind, poate, de la un interes real și puternic pentru imediatul naturii, impresioniștii au schimbat-o, până la urmă, într-un atelier. Natura e locul lor de muncă. Ea părea a fi monopolizat întreaga atenție a artiștilor, când, de fapt, nu devenise decât ambianța și unealta unor experiențe fără directă legătură cu ea. Diferența dintre Naturerlebnis („trăire a naturii") și Naturwissenschaften („științe ale naturii"), dintre artistul-creator (Schöpfer) și artistul-lucrător (Arbeiter) i se părea și lui Spengler caracteristică momentului impresionist.[247] Încât există oarecari îndreptățiri pentru o opinie ca aceea a lui Fritz Novotny, potrivit căreia peisajul ar fi mai curând

consecința decât punctul de pornire al problematicii impresioniste.[248] Nu spunea oare Monet unui elev al său că „ar fi dorit să se nască orb și să-și fi recâștigat brusc vederea, astfel încât să fi început să picteze fără a ști ce reprezintă obiectele pe care le avea în fața ochilor“?[249] Senzația, „impresia“ primau, așadar, asupra suportului lor. În definitiv, aceleași senzații pot fi stârnite de obiecte radical diferite. Degas nu făcea decât să ducă gândul lui Monet până la ultimele sale consecințe când declara că, pentru a picta un nor, îi era de-ajuns să privească, în bătaia luminii, o batistă mototolită.[250] Kenneth Clark găsește antecedente ale unei asemenea „rețete“ la Gainsborough, la Poussin și la Cennino Cennini. Dar aceștia procedau de obicei prin imitarea unor părți de natură, având în vedere întregul ei: câteva flori pentru a picta grădina, câteva pietre pentru a picta munții etc. Degas ilustrează însă o cu totul altă atitudine față de ceea ce vede: el nu ia partea drept întreg, ci ia ceva drept altceva. La limită, cel care, contemplând două obiecte pronunțat diferite (nor și batistă), nu percepe decât analogiile formale dintre ele – înțelege lumea ca pe o sumă de senzații fără semnificație, ca pe un inventar de forme dincolo de care poate fi orice. E drept, Degas are un profil aparte în grupul impresioniștilor. Iubirea sa aristocratică pentru tot ce era convenție creatoare, strunire a „impresiei“ în favoarea limbajului îl făcea să guste mai puțin febra ierbivoră a confraților săi. „Să nu-mi vorbiți mie de indivizii ăștia care umplu câmpiile cu șevaletele lor!“[251] Cu toate acestea, Degas rămâne solidar impresionismului, prin tocmai efortul său de a găsi cel mai adecvat echivalent plastic al unor stimuli senzoriali despre care nu vrea să știe decât atât: că există.

Sub ochii pictorului impresionist, natura capătă o omogenitate mai curând derutantă. E o omogenitate născută prin insistenta democratizare a senzației specifică epocii. Natura e înregistrată ca o sumă de *accidente* optice; ca o aglomerare de *fenomene*, fără alt mister decât acela al propriei lor apariții. Spațiul e violent „fizicalizat“: e un „fapt“ mecanic, care incită la experimentare mai mult decât la contemplație. E spațiu văzut, nu privit – spune Spengler. El iradiază, în cel mai bun caz, o atmosferă (*eine Stimmung*), dar e lipsit de „destin“.[252] Cât despre atmosferă, ea e aceea a citadinismului nonșalant, extravertit, sentimental și superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul grob al succesului social și afișând teorii „idealiste“ de mâna a doua. Impresionismul e o dogmatică a așa-ziselor „plăceri simple“, socotite, printr-o abuzivă generalizare, „etern-umane“. El este – confirmă Kenneth Clark – „expresia desăvârșită a unui umanism democratic, a acelui trai bun care, până în vremea din urmă, era considerat ca fiind accesibil tuturor. Este o credință ale cărei ultime manifestări au fost, poate, tablourile lui Bonnard și primele filme ale lui René Clair.“[253]

Tara fundamentală a mentalității care își află expresia în peisagistica impresionistă e disproporția dintre seducția lumii exterioare și cultivarea interiorității. Impresionismul e splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu pare mai adânc decât retina.[254] „Omogenitatea“ mai sus pomenită a naturii impresioniste, relativa ei impersonalitate atestă tocmai cultul, mărturisit de altfel, pentru exactitatea retiniană, neprelucrată de nici o inserție a lăuntricului. Şi, oricâte distincții am face, prin efort analitic, între paleta lui Monet (din peisajele engleze) și aceea a lui Pissaro (din ultima perioadă), între violetul roșcat al unora dintre pânzele de maturitate ale lui Monet și verdele smarald al „nuferilor“ săi de bătrânețe, între Sisley și Manet, între Renoir și Degas sau între impresionismul italian și cel al școlii olandeze (Israëls, Mauve etc.)[255], sentimentul nostru global, ușor verificabil în orice galerie de pictură impresionistă (la *Jeu de paume*, de pildă), este al unei mereu egale cu sine jovialități, al unei surâzătoare toropeli estivale dinaintea unei naturi trăite epidermic. Toți pictorii impresioniști par să fredoneze, cu mici variațiuni, aceeași melodie. Arta lor, revoluționară sub raportul contribuției ei la istoria limbajului plastic[256], categoric agreabilă sub raport estetic, devine totuși, prin acumulare, soporifică, asemenea zumzetului neostenit al insectelor deasupra unei pajiști fierbinți, în câte o după-amiază de vară… Dincolo de performanța grupului, nici o trezitoare performanță individuală nu se distinge. Zola nu era foarte departe de adevăr când, în 1880, privind retrospectiv către întreaga mișcare impresionistă, scria: „…nenorocirea cea mai mare este că nici unul dintre artiștii acestui grup n-a realizat cu toată forța și în mod categoric formula cea nouă pe care o aduc cu toții, risipită în operele lor. Formula este prezentă, divizată însă la infinit; dar nicăieri, la nici unul dintre ei, nu este aplicată de mâna unui maestru.“[257]

Neglijându-și – în fața naturii – personalitatea, impresioniștii păcătuiesc pe aceeași linie cu cei care nu vedeau în natură decât oglinda propriilor lor afecte. Pe aceeași linie, dar în sens invers. Natura e tot atât de puțin exterioritate impersonală pe cât de puțin este o exaltare a purei subiectivități. Drumul spre ea începe tocmai cu suspendarea oricărei diferențe între „înăuntru“ și „afară“. „Înăuntru“ și „afară“ nu sunt decât cei doi timpi ai unei singure mișcări respiratorii. Or, în vreme ce degustătorul sentimental al naturii seamănă cu cineva care ar expira în permanență, impresionistul are aerul de a nu face decât să inspire: oxigenului care îl asaltează, el nu vrea să-i opună decât vidul unui recipient antiseptic. Că, omenește vorbind, o asemenea ambiție e nerealizabilă s-a demonstrat. „Ochiul pur“ al impresioniștilor nu poate fi chiar atât de pur. Dar, în efortul său de a rămâne pur, „obiectiv“, el reușește să fie, în cele din urmă, miop: el reduce *timpul* la *instantaneitate*, *cunoașterea* la *vizualitate*,

metafizica luminii la o *scenografie a sclipirilor*. Toate la un loc fac din natură un simplu sinonim al *imanenței*.

Reducerea timpului la instantaneitate e un aspect al confuziei – deja incriminată[258] – dintre devenire și accidentalitate. Ne-ar fi fost ușor să dezvoltăm această temă recurgând la teoria *duratei*, schițată de Bergson în *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Pentru Bergson, clipa e o abstracțiune: nu există timp discontinuu. Prin urmare, a căuta să surprinzi – în felul impresioniștilor – momente fulgurante ale mișcării, *instantanee* ale ei e a fugi după himere: nu „captezi" mișcarea, ci o anulezi pur și simplu. Cu atât mai puțin captezi – într-un instantaneu – natura. Nimic nu se petrece în perimetrul ei „dintr-odată", dacă ceva exterior, *străin* firii ei, nu intervine. A fixa pe pânză o oră anumită din biografia naturii înseamnă doar a imortaliza un episod din ciclul funcțional al aparaturii *tale* nervoase. Natura nu se revelează pe sine în „instantanee". Instantanee nu poate fi decât experiența *optică* a naturii. Impresionistul apare, așadar, drept un personaj îndrăgostit de propriile sale senzații, mai mult decât de spectacolul care le provoacă.

Dar împotriva criticii bergsoniene a „clipei" ar putea fi invocată demonstrația lui Gaston Bachelard din *L'Intuition de l'instant*[259]: timpul real nu poate fi trăit ca durată, ci, dimpotrivă, numai în actualitatea clipei: nu există început fără clipă, nu există noutate, nu există creație. Clipa e substanța primordială a oricărei *spontaneități*. Ne putem însă întreba dacă „instantaneul" impresionist e asimilabil definiției clipei din lucrarea lui Bachelard. Căci pentru Bachelard nu există, de fapt, clipa, în sens generic. Prin definiție, clipa sa e concretă, vie, irepetabilă. De clipe *mereu noi* e vorba, nu de instantaneul mecanic sau de clipa abstractă a filozofării. Instantaneul impresionist n-ar fi produs niciodată stereotipiile la care am făcut aluzie vorbind despre impersonalitatea relativă a peisagisticii sale, dacă ar fi înțeles clipa – ca Bachelard – drept funciarmente irepetabilă. Impresionismul vrea să surprindă instabilitatea luminii, discontinuitatea propagării ei în timp și spațiu, dar nu obține decât *monotonia* acelei instabilități, și nu imprevizibilul ei. Avem parcă de-a face mereu cu aceeași clipă sau, în orice caz, cu un foarte sumar evantai de clipe. Avem de-a face, în fond, cu *un singur aspect al instabilității*: aspectul ei optic.

Accentul, uneori exclusivist, pus pe vizibil nu e, de altfel, o caracteristică a impresionismului, ci una a întregului veac al XIX-lea.[260] Ilustrativă, în această privință, este stupoarea lui Courbet față de cei care se încumetă să picteze îngeri, deși nu i-au văzut. Privitor la impresionism, suntem tentați să răsturnăm cuvântul acesta al lui Courbert: cum se poate încumeta cineva să picteze natura, dacă n-a făcut *decât* să o vadă? Natura nu e *doar* vizualitate. Mai mult decât atât: nici vizualitatea nu e *doar* vizualitate: o știa Alhazen încă din

secolul al X-lea și, prin el, o știa și Occidentul latin din secolul al XIII-lea. „Nimic din ceea ce se vede, în afară de lumină și culoare, nu se percepe numai prin simțul văzului“ – spunea Witelo.[261] Vederea (*visio*) nu constă în simpla percepere (*aspectus simplex*). Ea se intensifică în scrutare (*intuitio*), presupunând o anumită capacitate discriminativă (*vis indicativa vel distinctiva*), precum și existența unui anumit fond aperceptiv. Scrutarea (*intuitio*) se combină cu memoria (*cum scientia praecedente*): ea e la antipodul privirii fugare, care se mulțumește cu aparențele clipei: e *intuitio diligens*: percepție îmbinată cu atenția și cu efortul rațional.[262] Totul pare a concura întru susținerea *trans-vizibilității vizibilului*. Or, la această trans-vizibilitate, ideologia impresionistă nu accede, datorită exceselor ei imanentiste. Sedusă de „aici“ și „acum“, pictura impresionistă percepe natura ca pe o simplă *prezență*, ca pe un impasibil emițător de stimuli vizuali. Sunt ratate astfel „posibilul“ naturii, „inactualul“ ei, dimensiunea ei prospectivă și încărcătura ei retrospectivă. Natura nu își etalează semnificația în prezentul ei nud. „Prezentul“ ei nici nu e decât prezentul unei semințe. Dacă nu vezi în el, ca într-o sămânță, condensarea unui anumit trecut biologic și latența unui anumit „program“ viitor, „prezentul“ acesta e o aglomerare oarecare de forme oarbe. În fiecare gest al ei, adevărata natură își contestă, de altfel, chipul prezent, întruchiparea imediată. Ea e, prin definiție, *starea de treaptă*: e imaginație în act. A contempla natura macroscopic – cum propuneam în primul capitol al lucrării noastre – nu însemna doar a o privi „cu ochiul liber“ și cu deschidere spre „monumentalul“ din ea: însemna a regla astfel unghiul contemplării tale, încât în ea să încapă tot ce nu e „prezent“ în priveliștea contemplată sau, mai exact, tot ce nu e cu *evidență* prezent. Impresionismul e, în prea mare măsură, *sclav al evidențelor*. Iar evidențele nu se identifică cu adevărul decât la nivelul simțului comun. Impresionismul, în ciuda subsolurilor sale științifice, nu e decât o analiză a naturii din perspectiva simțului comun. Atingem, cu aceasta, nucleul însuși al esteticii pitorescului: pitorescul nu e un adevăr despre natură, este o simplă evidență a ei: e, cum vom vedea[263], rezultatul considerării aspectului ei strict formal, și anume al aspectului formal înțeles ca aspect strict vizibil.

În limitele strictului vizibil se epuizează și problematica *luminii* impresioniste. Am văzut că, după Witelo, nimic, din cele văzute, nu e *doar* vizibil. Nimic, în afară de lumină și culoare. Cu propriile sale cuvinte, am spune că, în vreme ce toate lucrurile vizibile sunt *visibilia per accidens* („numai în mod accidental vizibile“), lumina și culoarea sunt *visibilia per se* („vizibile prin ele însele“). Witelo nu voia însă să spună, pur și simplu, că lumina e întru totul asimilabilă registrului optic. El insista doar asupra faptului că, în vreme ce toate câte sunt au nevoie de lumină pentru a fi văzute, lumina singură e „vizibilă prin

sine“, își ajunge sieși. Din punct de vedere strict optic, lumina nu e, de altfel, decât *transparență*. De aceea, „a vedea“ lumina e sinonim cu a o străvedea. Datorită calității ei specifice, lumina e singurul obiect sensibil care duce dincolo de sine: către un principiu, către locul în care *Lux* se confundă cu *Logos*. Iar văzul, prin înrudirea sa cu lumina, e și el singurul simț care poate conduce *direct* în supra-sensibil. Ne va fi de ajutor să ne reamintim, întru aceasta, de înțelesul pe care Toma de Aquino îl dădea vederii: „Primul sens al cuvântului vedere (*visio*) este acela de a desemna activitatea simțului vederii; datorită însă importanței și certitudinii acestui simț, înțelesul cuvântului s-a extins, prin uzul vorbitorilor, la orice cunoaștere prin celelalte simțuri și, în cele din urmă, la cunoașterea prin intelect.“[264] În bogata desfășurare a esteticii medievale, de la Vasile din Cezareea și Dionysios Pseudo-Areopagitul, până la Robert Grosseteste, Bonaventura și Albertus Magnus, lumina cumulează, în substanța sa subtil ambiguă, datele materialității și pe acelea ale spiritului.[265] Ea e descrisă și ca *lumen rationis*, și ca *lux incorporata*: e când *claritas*, la propriu, când reflex al „splendorii“ de dincolo de lume (*splendor*, *resplendentia*); pe scurt, lumina e, în același timp, cel mai subtil element material și cea mai densă manifestare a spiritului: e o punte între vizibil și invizibil, un *mijlocitor*. Mai mijlocește ea ceva în impresionism? Mai mijlocește ea măcar intuiția naturii? Sau a devenit un oarecare dat chimic, un grațios efect de suprafață? Lumina impresionistă e, într-adevăr, un senzual joc de paiete, e ceea ce rămâne din forma obiectelor concrete când le tratăm ca pe niște oglinzi. Lumina impresionistă e materie pulverizată: explozie de sclipiri care *maschează* lucrurile, dizolvându-le în propria lor aparență[266]: în mod vădit, lumina aceasta, spre deosebire de cea „tradițională“, e o lumină prin care lucrurile *nu* se văd. Analizând impresionismul din perspectivă kantiană[267], Spengler consemna și el, fără echivoc, acest paradox: „Obiectele luminate și care reflectă lumina nu sunt înregistrate întru cât sunt prezente, ci ca și cum «în sine» n-ar fi prezente. Ele nici nu sunt obiecte, ci obstacole ale luminii în spațiu.“[268] Iată de ce, fascinat de lumina imanentă, impresionismul nu realizează unitatea ei substanțială: el o vede, așa cum vede și natura, ca pe ceva fragmentar și *multiplu*, ca pe ceva *întâmplător*, de asemenea. Lumina nu e concepută, așadar, ca fiind ordinea adâncă a peisajului. Nu e temeiul lumii, e doar un chip al lumescului: e costum de paradă, exuberanță profană, vervă coloristică. Verva aceasta constrânge experiența naturii la arderea – prea rapidă – a entuziasmului citadin. Ea se exprimă plastic în acea „natură de expoziție“[269] care, de la impresionism încoace, ține loc de weekend amatorilor de artă de la orașe: e o natură fără istorie, fără durată, fără mister. E natură *familiară*, cum nu e niciodată adevărata natură, e o natură al cărei farmec nu e diferit de farmecul unei hangițe nurlii, al

unei fețe de masă înflorate sau al unei piețe multicolore. E natura pitorească prin excelență. Dar, dacă mica evaziune a picnicului n-a putut să ne smulgă din estetica pitorescului, nu va reuși cumva să o facă evaziunea – mai curajoasă – a călătoriei?

3. Mitul Italiei și călătoriile

În capitolul al doilea al lucrării noastre, am insistat asupra deosebirii dintre cel care contemplă natura și cel care o parcurge.[270] Rezultă din această deosebire că, devorând distanțele, călătorul e, tipologic, la antipodul peisagistului. El a apărut în Europa ca explorator și aventurier, așadar ca un om al faptei, al cărui țel nu e atât savoarea naturii sau identificarea cu ea, cât domesticirea ei. Călătorul e, într-adevăr, un *îmblânzitor* al naturii. Contribuie și el, prin urmare, la instituirea acelei familiarități cu peisajul care obturează, cum am văzut, comunicarea cu natura adevărată. Fie că reduce lumile nou descoperite la cele deja cunoscute – cum o făceau oamenii Renașterii[271] –, fie că reduce rătăcirea exterioară la tulburare lăuntrică – cum o făceau romanticii –, călătoria e o permanentă trădare a locurilor străbătute, un donjuanesc neastâmpăr. Ea e, pentru unii, prilejul fugii de sine, și atunci percepe lumea ca pe o ascunzătoare indiferentă în ea însăși, iar pentru alții e prilejul singurătății cu sine, și atunci echivalează cu o somnambulică escapadă nocturnă. Aventurierul caută în călătorie șansa de a lua mereu totul de la început, libertatea de a se da mereu drept altul, în vreme ce poetul nu vede în ea decât butaforia propriilor obsesii. În nici unul dintre aceste două cazuri nu se pune problema picturii de peisaj. Iată de ce, atenția noastră se va concentra, în cele ce urmează, asupra unei a treia variante a călătoriei, singura care intră în discuție din perspectiva unei estetici a pitorescului: este voiajul de tip „cultural“, care acoperă, în Europa modernă, toată gama vilegiaturii *instructive*: de la „călătoria de studii“ la turismul cel mai vulgar. Vreme îndelungată, fiziologia acestei specii a călătoriei s-a exprimat în mitul, de obârșie nordică, al Italiei.[272]

Înainte să devină episodul cel mai substanțial al „marelui tur“, a cărui modă s-a răspândit, pare-se, mai cu seamă în nordul european, după tratatul de la Utrecht (1713), Italia fusese, de altfel, pentru artiști, încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea, un model absorbant, o „utopie“ stilistică, la care unii visau doar, dar către care alții, mai întreprinzători, se îndreptau plini de zel, de speranțe și de idei preconcepute. E drept, nu toți nordicii au călătorit spre sud în ipostaza servilă a novicelui dornic să se califice la o școală înaltă. Încă de la început, ei au știut să-și impună propriile soluții, propriile exigențe formale, așa încât bogatei procesiuni de italienizanți care umplu Europa după stingerea Renașterii îi corespunde o notabilă serie

de meridionali care „germanizează“. Este, de asemenea, caracteristic faptul că, la sfârșitul secolului al XVI-lea (prin Paulus Bril și Adam Elsheimer) și de-a lungul secolului al XVII-lea (prin Poussin și Claude Lorrain), peisajul e practicat în Italia de o sumedenie de „venetici“ pentru care sudul va fi fost, neîndoielnic, o optimală ambianță și, eventual, o piață bună. Dar, în realitate, pentru unii dintre ei măcar, sudul era infinit mai mult decât atât: pretextul și suportul unei inevitabile superstiții culturale, care avea să marcheze adânc, pentru câteva secole, așa-numitul „sentiment european al naturii“. Italia era nu doar scena marilor performanțe ale picturii renascentiste: era întruchiparea însăși a istoriei și a spiritului, în accepțiunile lor europene. Totul e, acolo, saturat de clasicitate mediteraneană, de retorică latină și lirism elenizant, totul e îmbibat de „semnificație“, de *páthos* moralizator, de eroism civic. Asupra fiecărui câmp și a fiecărei coline plutește un *exces de exemplaritate,* căruia puțini îi rezistă. Peisajul italian pare să fie materializarea unei hipertrofiate memorii, decorul ideal al invocării de citate, al reveriilor paseiste de tot felul. Natura nu poate fi – într-un asemenea context – decât „fundal“, și aceasta chiar dacă nici o anecdotă nu e plasată în perimetrul ei. Chiar și pustie, ea stă sub semnul faptei memorabile, al evenimentului excepțional. În Italia, cu alte cuvinte, fiecare amurg e o elegie în genul lui *Sic transit…* Asupra fiecărui deal bântuie spectrul *ruinei*, al fostei puteri, al unui monumental *memento*. Cam în acești termeni, în orice caz, a resimțit călătorul european, artist sau nu, Italia până târziu, sub condeiul lui Goethe. Renunțând la plăcere de dragul sârguinței, el putea spune, odată cu Goethe însuși: „Nu sunt aici ca să mă distrez după bunul meu plac, ci ca să mă dedic… operelor grandioase din jur, să învăț și să mă cultiv…“ Stendhal, mai sensibil la mondenități, la spectacole de operă și mici aventuri galante, pierduse deja ceva din *solemnitatea* spațiului sudic, intrând într-o categorie mai modernă, mai profană am spune, a „jurnalului de călătorie“. Dar, din secolul al XVII-lea până în primele decenii ale celui de al XIX-lea, Italia a rămas *mirajul* european prin excelență: un miraj născut dintr-un anumit echivoc: căci e greu de spus dacă istoria adaugă noblețe naturii sudice sau dacă natura conferă istoriei farmec specific. Echivocul acesta e aproape o definiție a peisajului zis „ideal“, asupra căruia vom reveni îndată: e un tip de peisaj pentru care natura nu poate fi „frumoasă“ fără a fi „semnificativă“, fără a fi deci altceva decât este. El atestă, în fond, o funciară incapacitate de a gusta realul în sine, fără cârja unor conotații mai mult sau mai puțin artificiale. Peisajul ideal se sfiește să ia natura drept ceva mai mult decât un simplu *pretext*. Ne putem întreba, de pildă, în chip legitim, dacă nu cumva Poussin – un exemplu dintre cele mai elocvente în această privință – se simțea mai în largul lui frecventând cercul de savanți din jurul cardinalului

Barberini, citind Philostrat, Iunius (*De pictura veterum*) sau Macrobius, decât plimbându-se, pur și simplu, prin împrejurimile Romei.[273] Oricum, el nu va fi niciodată un autor de peisaje propriu-zise, ci un moralist, un autor de sentințe agrementate peisagistic, un povestitor de alegorii edificatoare, la a căror înălțime natura nu se poate ridica decât printr-o serie de ajustări idealizante.

Dar faptul că Italia devine, în secolul al XVII-lea, laboratorul internațional al peisajului „ideal“ mai implică un echivoc, dincolo de acela, menționat adineaori, dintre natură și istorie: e tocmai echivocul rezultat din întâlnirea sensibilității de tip nordic cu „geniul locurilor“ meridionale. Nordicul vede în Italia un categoric „altceva“, un tărâm privilegiat, în care armonii necunoscute mediului său de obârșie și deprinderilor lui optice și sufletești convertesc natura într-o *lecție* vie despre canonul de proporții al evului clasic și, în general, despre posibilitatea unui dialog „intropatic“ cu lumea, fără corespondent în mentalitatea septentrională. Acest mod de a resimți peisajul sudic va întreține până târziu gustul pentru limpiditatea naturii arcadiene, odihnitoare, fără excese muntoase sau păduroase, fără obscurități definitive, așadar gustul pentru natura idilică din care derivă întreaga linie peisagistică ce duce de la academiștii bolognezi și Poussin până la un Gessner sau Hackert. În termeni dintre cei mai expliciți, găsim atitudinea aceasta formulată într-o scrisoare trimisă din Campagna romană de Wilhelm von Humboldt lui Goethe (23 august 1804): „Marea diferență dintre aceste ținuturi și ținuturile noastre stă, cred, în faptul că ținuturile noastre ne antrenează întotdeauna fie în afara noastră, în dezlănțuire, fie înlăuntrul nostru, în întunecare, obligându-ne astfel la neliniște, melancolie, emotivitate. Aici totul se dizolvă în liniște și lumină. Rămâi mereu într-o dispoziție limpede, egală cu sine, obiectivă.“[274] Despre o „inferioritate“ a peisajului din țara sa în comparație cu acela al Italiei vorbea, în 1790, și Alison în ale sale *Essays on Taste* („Eseuri despre gust“). Anglia avea, de altfel, încă din secolul al XVII-lea, o deschidere către lumea de dincolo de Alpi, care nu întârzia să se manifeste ca „fenomen originar“ al propriei ei școli peisagistice.[275] În 1670, amatorul englez avea deja la îndemână un ghid al Italiei (descrisă ca *Nature's Darling*…), alcătuit de Richard Lassel. Ghidul se intitula *Italian Voyage* și avea nevoie, în 1698, de o a doua ediție. În 1705, Addison consacră decorului italian pagini însemnate în *Remarks on Several Parts of Italy*. Până și episcopul Berkeley își povestește în câteva scrisori impresiile culese în 1714, într-o călătorie spre sud.[276] William Kent însuși nu începe să facă „grădini-peisaj“ decât după o experiență italiană de mai mulți ani (1710–1719).[277] Iar în 1734, o mână de *gentlemen*, care bătuseră Italia în lung și în lat și erau dornici să italienizeze și după întoarcerea acasă, fondau așa-numita *Society of Dilettanti*. Situația era de așa

natură, încât în 1740 o Lady Hertford califica drept „groaznic“ (*dreadful*) sezonul estival în Italia, din cauza hoardelor de turiști englezi.[278] Între 1767 și 1785, Richard Payne Knight, de a cărui contribuție la teoria pitorescului ne vom ocupa curând, face trei călătorii în Italia, însumând mai mulți ani. *Séjour*-urile sale se încrucișează cu ale lui Winckelmann (1755–1768) și Füssli (1770–1778). Italia devenise școala de gust a întregii Europe și încuraja un cosmopolitism de o decisivă eficacitate culturală. Knight, de pildă, pornește în 1777 către Sicilia însoțit de doi pictori. Despre unul dintre ei, germanul Philipp Hackert, ajuns mai târziu pictorul de curte al regelui Neapolelui, Goethe avea să scrie o monografie în care inserează și traducerea jurnalului de drum ținut de Knight în Sicilia.[279] Italia părea să oblige conștiințele la o solidarizare estetică rareori atinsă de spiritul european. Idealul meridional al peisajului capătă o largă difuziune prin activitatea unor gravori specializați: Sadeler, van Nieulant, Dominique Barrière, Gabriel Perelle, în secolul al XVII-lea, și Volpato, Isaac Moucheron, Claude-Henri Watelet, în secolul al XVIII-lea. Dar, dincolo de modelul naturii, două alte modele se constituie, cu crescândă putere de seducție, pentru călătorul străin (britanic mai ales) în Italia: Salvator Rosa și Claude Lorrain. Entuziasmul spulberă glacialitatea insulară, smulgând – mai cu seamă admiratoarelor – pagini în care semnele de exclamație sunt mai numeroase decât cuvintele. Iată, spre exemplificare, un pasaj din scrisorile italiene ale Marianei Starke (1792–1798): „…O bătălie de Salvator Rosa!!!… Un frumos peisaj de Claude Lorrain!!! De cealaltă parte, unul aproape la fel de frumos de Poussin!!! Două mari peisaje de Salvator Rosa!!!… Cain și Abel de Salvator Rosa!… un Claude!!! un Claude!!! un Claude!!!! Două peisaje de Claude!“[280] Pentru un exemplar din *Liber veritatis* al lui Claude, Knight plătea, în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, 1 600 de lire sterline; către 1800, prețurile urcaseră până la 5 000 de lire sterline. Patima englezească pentru Italia devine curând proverbială: italienii știu să profite de pe urma ei, iar francezii sunt din ce în ce mai ironici: *Les Anglois* – scrie Montesquieu – *enlèvent tout d'Italie, cependant les Anglois enlèvent rarement du bon. Les Italiens s'en défont le moins qu'ils peuvent et ce sont les connoisseurs qui vendent à des gens qui ne le sont pas*.[281,282] Cei care cumpără sfârșesc totuși prin a învăța câte ceva. Şi, în cele din urmă, atât peisajul ideal practicat în Italia (de italieni, dar și de neitalieni), cât și peisajul „regional“ practicat în afara Italiei (în Anglia și Țările de Jos, în primul rând) sunt epifenomene ale aceluiași mit: mitul Italiei înseși, găsită fie la capătul unei călătorii mentale în gloria ei trecută, fie mai direct, la capătul unei aventuroase treceri a munților. Urmează acum să vedem ce are de pierdut sau de câștigat imaginea naturii în umbra acestui mit.

a. Natura ideală

Ar trebui, mai întâi, să distingem între peisajul „ideal“ și cel „idealizat“. În cel dintâi, ideală este natura, în cel de-al doilea, ideală este reprezentarea ei. Dar, în realitate, ceea ce în istoria artei e numit „peisaj ideal“ implică ambele sensuri. Joseph Gramm, autor al celei mai impozante (și mai prolixe) monografii dedicate acestei probleme, o spune încă din prefață: „…peisajul ideal e un peisaj orientat etic și compus artisticește“ (eine ethisch gestimmte, kunstvoll komponierte Landschaft)[283]. Detaliată, opinia lui Gramm sună astfel: „Vom defini peisajul alcătuit pe baza unei reprezentări etice, prin libera manipulare a modelului natural, după criteriile artistice ale imaginii.“[284] Cu alte cuvinte, abaterea de la natură se produce, în această specie a peisajului, pe două linii: pe linia unei eticizări, care e totuna cu antropomorfizarea naturii, și pe linia „liberei manipulări“ a modelului natural, care trimite cu gândul la principiul grădinilor franceze. E drept, Italia, cu parcurile romane, cu Toscana și Umbria, cu coasta napolitană și Sicilia, cu chiparoșii, pinii, măslinii și eucalipții colinelor ei, pare să ofere călătorului o natură deja manipulată după criterii artificiale.[285] Însăși pictura Italiei – ca și metabolismul psihic al italienilor – se resimte de pe urma mediului în care există. „Această interioritate lipsită de conflicte a sufletului și potrivire mai originară a formelor cu acest interior produc – scrie Hegel – limpezimea fermecătoare și plăcerea netulburată pe care ni le oferă operele cu adevărat frumoase ale picturii italiene.“[286] Peisajul ideal stârnește neîntârziat în conștiința noastră un lanț de asociații caracteristice: el este din familia pastoralei, e idilic, arcadian, dulce-nostalgic, edificator, liric, paradiziac, alinător-solemn, retoric, muzical, arhitectonic, vergilian, umanist, clasicizant, sărbătoresc, artificial, literar etc. Peisajul ideal pare să fie mai curând o amintire despre natură decât o percepție a ei: o amintire în care se întrepătrund tot felul de reziduuri culturale și istorice. Cea mai prețioasă observație a lui Gramm e tocmai aceasta: „Într-un sens, peisajul ideal se comportă față de natură ca amintirea față de realitate.“[287] Am adăuga că, în limitele picturii de peisaj, peisajul ideal are cam același statut pe care, în limitele muzicii, îl are muzica cu program. El e, prin definiție, ilustrativ; se folosește, așadar, de natură ca de un vocabular, ca de un material brut, prin organizarea căruia să iasă la lumină o temă – alta decât cea a naturii înseși. Peisajul ideal reduce natura la alegorie. Natura e deci, pentru el, nu o instanță absolută, un partener metafizic, un „obiect“ real, ci doar une manière de parler, un alt fel de a spune ceva care poate fi spus în felurite alte chipuri. Cel care, ca peisagist, practică peisajul ideal înțelege natura ca pe locul cel mai prielnic în care te poți gândi la altceva. Iată de ce, într-un anumit sens, natura ideală a bolognezilor, a lui Poussin, a lui Claude nu e „ideală“ în

același sens în care este raiul creștin. Natura raiului e un simbol al cosmosului în varianta lui necoruptă: e natura așa cum ar fi trebuit ea să fie după planul divin. În ea totul e dat simultan, de la pietre și aur până la cunoaștere și nemurire: corporalul e „pneumatic“, forma e spirit. Or, în peisajul ideal, natura nu își dezvăluie propria idealitate: ea e doar gazda unui ideal care nu ține de ordinea ei: un ideal moral de cele mai multe ori: dar idealul moral e un ideal derivat, necesar tocmai după ce ordinea paradiziacă a naturii nu mai e „ideală“, ci dezechilibrată. Peisajul ideal e – din acest punct de vedere – chipul pe care îl capătă natura după ce a încetat să mai fie „chimic pură“, ideală în ea însăși, originară. Peisajul ideal e, în cel mai bun caz, parabola unei naturi locuite de nostalgia idealității sale și falsificată, temporar, de idealuri secunde, pe care ea nu face decât să le tolereze. „Un vag element elegiac – presimțea Alexander von Humboldt – e, de altfel, caracteristic idilicului: e ca și cum el ar lua naștere din dorul (Sehnsucht) pentru un ideal pierdut, ca și cum în sufletul omului cel mai adânc sentiment al naturii ar fi amestecat cu o anumită tristețe.“[288] Şi totuși, tristețea idilică nu e de natură să diminueze calmul echilibru al peisajului „ideal“. El rămâne expresia unei neuzurpabile armonii între ființa fizică și morală a omului și ambianța naturală în care el își proiectează destinul: între om și natură stăruie o atmosferă cald luminoasă, invulnerabilă în raport cu temporalitatea. Kurt Gerstenberg vorbește despre „panteismul“ și despre „idealismul obiectiv“ al peisajului ideal.[289] Suntem, pe scurt, într-o zonă de spiritualitate generoasă și pace austeră, tipice pentru imaginea vergiliană a Arcadiei. Dar Arcadia lui Vergiliu și cea a latinilor în general era o Arcadie imaginară. Când aveau nevoie de scenografie idilică, grecii își așezau păstorii mai curând în Sicilia, ca Theocrit. Aceasta pentru că Arcadia reală, cea geografică, era departe de a încuraja excursul literaturizant. Polybiu, născut acolo, o descrie ca pe un ținut sărac, stâncos, golaș, zgârcit cu localnicii săi, a căror hrană se reduce la ce puteau oferi câteva capre costelive.[290] Există, prin urmare, o paradoxală divergență între realitatea Arcadiei și mitologia ei. Aceeași divergență există între natură și peisajul ideal. Şi, spunând aceasta, nu urmărim demitizarea naturii, ci, dimpotrivă, exaltarea semnificației ei reale, aceea pe care grația nimfelor și a ciobănițelor îndrăgostite o disimulează. Căci Arcadia reală – ca și natura – e, în nuditatea ei, „spațiu metafizic“ în accepțiunea pe care am acordat-o termenului la începutul acestui capitol. Peisajul ideal e, prin opulența barocă a conotațiilor sale, un spațiu retoric, un spațiu care, deși obține adesea monumentalitatea, e lipsit de grandoarea aspră a elementarului. În Arcadia reală, cu stâncile ei plesuve, cu pajiștile ei seci, natura se livrează spiritului în tensiunea nemanifestării sale, în monotonia regală a cosmicității sale. E o natură eliptică, ce nu vrea să

se arate în multiplicitatea delirantă a tuturor variantelor ei, ci în omogena ei potențialitate. Numai înfățișându-se astfel, emaciată, deliberat inexpresivă, înlocuind orice discursivitate cu o dogmatică tăcere, nevrând să accepte a se demonstra pe sine, natura ne va provoca nu ca un ornament, ci ca o problemă: o problemă care, pentru a fi înțeleasă, a fost redusă la simplitatea ultimă, la minimul necesar. O problemă, în sfârșit, care nu se dă spre rezolvare în sens obișnuit: ea seamănă mai curând cu acele koan-uri budiste pe care le înțelegi fără a le da totuși răspuns. E de presupus, de altfel, că Arcadia reală, atât de puțin pitorească, ar fi fost un foarte îndestulător model pentru peisagiștii chinezi: ei nici nu căutau altceva decât o urmă a naturii, un gest al ei, un „abia-sesizabil". Ei știau că natura esențială este ascetică până la amuțire, că abundența tropicală a formelor ei nu e decât felul ei de a se ascunde. De ce s-ar fi spus, în definitiv, în lumea grecilor că „naturii îi place să se ascundă"? Nu este ea nemijlocită revelare de sine? Nu este ea exterioritatea însăși, enunț pur? Nu este natura o sonoră declarație universală? Dar, dacă doar asta ar fi, care i-ar fi ascunsul? Ei bine, ascunsul ei, dacă este, e tocmai reversul desfășurării ei exterioare, negația ei. Natura se ascunde, se neagă pe sine, în propriul ei polimorfism, în propria ei abundență. Doar din când în când, în locuri privilegiate, în sărăcăcioasa Arcadie de pildă, ea apare fără adaosuri, fără deghizament, fără figurație, în desăvârșirea monahală a universalității sale. Unul dintre cele mai înalte momente ale istoriei peisajului european, peisajul olandez, se explică, poate, prin considerații de același ordin. Căci, cu natura ei nespectaculoasă, exasperant plată, agrementată doar de mori de vânt, colibe și luntre, așadar doar de adaosuri ale hărniciei umane, și nu de întruchipări naturale, Olanda e și ea un soi de Arcadie, ca aceea, precară, a grecilor. Dar, în preajma unei asemenea minimale manifestări, natura se lasă mai deplin intuită decât în teatralitatea – oricât de nobilă – a falsei Arcadii vergiliene…

Nu putem părăsi problematica peisajului ideal înainte de a menționa o subspecie a lui, dintre cele mai caracteristice: *peisajul eroic*. Peisajul eroic e peisajul ideal constrâns să devină epic, să se refere la o dramă umană: fie la o dramă anumită, ca, de pildă, în *Înmormântarea lui Phocion* a lui Poussin (Luvru), fie la drama umană în general, rezultată din disproporția – născătoare de sublim – dintre nelimitarea naturii și limitarea condiției terestre. În peisajul eroic, unitatea dintre peisaj și personajele care îl populează e anulată – spune Gerstenberg.[291] De la „idealismul obiectiv" al „pantheistului" Elsheimer, se trece la „idealismul subiectiv" al liniei Annibale Carracci–Domenichino–Poussin–Dughet.[292] De fapt, distincția dintre aceste două direcții nu poate fi atât de drastică. Anthony Blunt a știut să identifice la Poussin, alături de faza „eroică" a anilor 1648–1651, o

fază „ideală“, acoperind perioada 1658–1665.[293] Faza eroică, reprezentată prin peisajele construite în jurul unor figuri ca Phocion, Polyphem, Hercules etc., cultivă un anumit „sentiment al tragicului“, destinat să întrețină didacticismul de tentă stoică al imaginii. În faza „ideală“, didacticul face loc unei abstracte religiozități, de substrat mai curând platonic (vezi *Orion*, *Cele patru anotimpuri* ș.a.). Peisajul eroic apare astfel ca fiind mai „angajat“ decât cel ideal și de o orientare vădit antropocentrică. El accentuează, cu o emfază uneori greu suportabilă, asupra nevoii specific umane de emancipare de sub tutela unei naturi când nesimțitoare, când de-a dreptul agresivă. Nu întâmplător este mereu citată definiția pe care a dat-o acestui gen Goethe, în *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände* („Tratarea artistică a obiectelor peisagistice“) din 1832: „Pe atunci (pe vremea lui Claude, *n.n. – A.P.*) a luat naștere așa-numitul peisaj eroic, în care părea să-și afle sălașul un tip uman cu nevoi puține și aspirații mari. O alăturare de câmpii, stânci și păduri, coline abrupte și munți semeți, locuințe lipsite de confort, dar sobre și cuviincioase; turnuri și cetăți care nu exprimă însă o atmosferă războinică; și, mai ales, o lume nefolosită, fără urme de ogor sau grădini cultivate; doar ici și colo o turmă de oi evocând cea mai veche și mai simplă formă de exploatare a suprafeței terestre.“

Astfel definit, peisajul eroic ilustrează tema exilului (nemeritat) al unei specii superioare într-o lume care, chiar dacă nu e ostilă, nu pare dispusă să colaboreze la atenuarea „caracterului aprig al vieții“. În chip semnificativ, în vreme ce peisajul idilic e legat de spațiul mediteranean, peisajul eroic exprimă mai curând spiritul nordului. El va supraviețui, de altfel, în Nord, prin Joseph Anton Koch, Richter, Rottmann sau Böcklin, până în târziul veacului al XIX-lea.[294] Cât despre imaginea naturii înseși în scenariul la care asemenea artiști o constrâng, ea este încă și mai deformată decât era în peisajul ideal. Kurt Gerstenberg observa pe bună dreptate că, „așa cum Rodin – după spusa lui Whistler – făcea din oameni peisaje, tot astfel peisajul eroic face din natură umanitate“.[295] Pentru a exprima ceea ce peisajul eroic vrea să exprime, natura trebuie să vorbească o altă limbă decât cea care îi e proprie. Trebuie să devină egolatră, pentru a justifica egolatria oamenilor, trebuie să devină patetică, afectată, capricioasă. Peisajul eroic postulează o conștiință istorică și socială a naturii pe care doar omul o poate avea în realitate. Este și părerea lui H. Nohl: „Peisajul eroic presupune construirea lumii nu pe o temelie a vieții pantheiste, ci pe aceea a unui ideal spiritual care, propriu-zis, nu se lasă exprimat decât în figura umană.“[296]

Constituirea peisajului eroic e paralelă cu o anumită șubrezenie a mitului Italiei. Este ca și cum, saturată de clasicitate, de utopice armonii și de rigori pedagogice, obosită să tot coboare spre sud,

sensibilitatea europeană, cea a nordicilor mai ales, s-a reîntors acasă, în provinciile Imperiului Roman, pentru a se desfăta cu pitorescul naturii regionale.

b. Natura regională. Exoticul

Peisajul ideal nu avea acces la universalul naturii, ci, în cel mai bun caz, la o generalizare a ei. Iar generalitatea sfârșește prin a fi plicticoasă. Se simțea nevoia recuperării individualului, a „culorii locale“. Se simțea nevoia unui spectacol ceva mai picant, mai abrupt, mai „autentic“. La urma urmelor, Campagna romană e frumoasă, dar nu e decât frumoasă. Mai robustă, comprimată între Apenini, Campagna emiliană pare să răspundă mai bine apetiturilor preromantice septentrionale. Dughet începe să intereseze mai mult decât Poussin, iar în Anglia crește gustul pentru vehemențele calabreze ale lui Salvator Rosa. Italia „ideală“ nu mai are trecerea dinainte. Începuse să se poată spune – cum o va face la un moment dat Ludwig Richter – că „natura italiană are totuși, cu toată frumusețea ei, ceva mort; ea nu are o expresie suficient de captivantă, nu arată ca și cum ar fi creat-o bunul Dumnezeu, ci ca și cum ar fi putut-o inventa și oamenii.“[297]

Încă în veacul al XVI-lea, Franța își descoperea cu orgoliu splendorile autohtone în sonetul, celebru, al lui Joachim du Bellay:

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeux
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine;
Plus mon Loyre Gaulois que le Tybre Latin
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la doulceur Angevine.[298]

Inventarul duioaselor imnuri, literare sau plastice, închinate lui „acasă“ ar putea ocupa el singur un întreg capitol. El ar constitui, în final, portretul uneia dintre cele mai frecvente ispite ale pictorului de peisaj: ispita unei *circumstanțieri* a naturii al cărei efect e trecerea ei de la esențial la accesoriu, de la cosmicitate la domesticitate. Peisagistul adevărat sau, mai exact, căutătorul adevărat al naturii – căci, din păcate, cele două angajări merg uneori una împotriva alteia – evită să facă peisaj cu declarată marcă autohtonă: apus de soare normand, londonez sau buzoian. De altfel, până în epoca modernă, peisajul nu era niciodată clasificabil geografic. Cine caută să localizeze apele lui Patenier sau stâncile lui Leonardo cedează unui ridicol zel statistic; și chiar dacă, la Giorgione, recunoști aroma vreunei provincii italice, nu în „italienescul“ ei ni se arată ea, ci în universalul ei. A te ocupa de natură ca de un dat *regional* e a cădea în topografie, curiozitate meteorologică și patriotism local. Chiar lucrând dinaintea unui model specific, peisagistul nu are a reprezenta un munte anumit, ci

„stâncitatea“, nu o apă anumită, ci „acvaticul“, nu o pădure anumită, ci „pădurosul“.

Gustul pentru un loc particular corespunde, în dimensiunea spațiului, gustului impresionist pentru ceea ce e particular în curgerea timpului: clipa. Or, natura are tot atât de puțin *fragmente* pe cât de puțin are *clipe*. Natura e, în fiecare diviziune a ei, integralitate. Nu-i adoră părțile, ca părți, decât cine nu i-a presimțit niciodată organismul în sferica lui coerență. Ceea ce este mai adânc într-un peisaj nu este ceea ce îl separă de toate celelalte, e ceea ce îl unește cu ele. În privința aceasta, o anumită corespondență cu alcătuirea omului este îngăduită: căci nici în om adâncurile nu sunt semne ale unicității fiecăruia, ci semne ale comuniunii lui cu ceilalți. E tocmai ceea ce a înțeles psihologia de astăzi când – cu Jung – a afirmat identitatea dintre straturile subliminale ale sufletului și marea – aparținând tuturora – a arhetipurilor. La temeliile noastre e un chip colectiv: ar fi de spus, poate, mai mult decât atât: la temeliile noastre e o ființă universală care nu e simpla acumulare a ființelor noastre individuale, ci duhul în care ele se scaldă. La fel, la temelia peisajelor regionale e de căutat nu sâmburele diversității lor, oricât de pitorească, ci aluzia la supraregional pe care ele o conțin. Natura regională este, față de natură, ceea ce e ipoteza față cu mersul unei demonstrații: simplu punct de plecare, simplă aproximație, simplă provocare. Cine vede în ea mai mult decât atât intră în categoria celor ironizați cu atâta vervă de Champfleury, prieten al lui Courbet, în romanul său *Les Amis de la nature* („Prietenii naturii“). Champfleury descrie la un moment dat o ședință de juriu a Salonului: un pictor englez propune un tablou reprezentând o bucată de brânză Chester; un artist din Țările de Jos aduce cu sine imaginea brânzei de Olanda, în vreme ce francezul se prezintă cu copia unei bucăți de Brie, ceea ce îi face pe cei din juriu să strâmbe din nas. Având destule brânzeturi, ei se hotărăsc să respingă acest din urmă tablou…[299] Oricât de candidă, etalarea culorii locale are, cum vedem, până la urmă, efectul unei rizibile competiții de false specificități, din care învingătoare nu poate ieși natura, ci doar două-trei extravaganțe…

O formă aparte a naturii regionale este *exoticul*: în loc să se înscrie în regionalul familiar, el se înscrie în acela al tărâmurilor îndepărtate. În alt sens, exoticul e natură regională înălțată la rangul idealității. El înregistrează deci natura ca pe o curiozitate, ca pe o ciudățenie, pendulând între amuzant, neliniștitor și feeric. Etimologic vorbind, exotismul se declară ca un cult a ceea ce este *străin*, greu reductibil la obișnuințele gândului și ale senzațiilor noastre. Întâlnirea cu el degajă adesea o impură surescitare, care e departe de a fi atitudinea lăuntrică cea mai prielnică emoției adevărate. Încât cu dreptate s-a spus, despre exotism, că s-ar reduce la un fenomen de „falsă compensație“,

caracteristic conștiinței „finite și plictisite de sine, care visează mereu alte finituri“.[300] Exotismul ocultează, prin urmare, imaginea naturii în aceeași măsură în care o ocultează natura ideală și cea a farmecului provincial. El e forma cea mai brutală, mai necontrolată, mai derutantă a pitorescului. De cele mai multe ori totuși, el se mărginește la o simplă lărgire *cantitativă* a experienței curente. El dilată numărul speciilor vegetale și animale deja cunoscute, sfârșind într-o turistică inventariere de priveliști insolite. Peisajul născut din această variantă a exotismului nu ne pune, față de peisajul obișnuit, probleme noi. Peisajele braziliene ale lui Frans Post, cel dintâi european care, între 1637 și 1644, a pictat vedute din Lumea Nouă, sau ale lui Albert Eckhout nu se raportează la natură *altfel* decât cele ale contemporanilor lor rămași în Olanda.[301] Ei schimbă doar o regiune cu alta. Încă și mai puțin ne interesează însemnările topografice ale artiștilor (de fapt, simpli documentariști) care au însoțit, mulțumită abilităților lor manuale, felurite expediții în afara Europei.[302] Destul să spunem că ei nu salvează nici măcar „exotismul“ exoticului. Tot ce fac e să adune „suveniruri“ convertind noutatea în banalitate, nemaivăzutul în „deja-văzut“. Pentru înțelegerea naturii, pitorescul exoticului e un fals stimulent, un drog secătuitor, o intensitate fără substanță. El poate avea un singur merit: de a trimite îndărăt, spre exotismul locului de obârșie. Morala călătoriei donjuanești a lui Ulysse printre insule stranii, strâmtori neumblate și grote ispititoare se cheamă Ithaca…

Pornind de aici, vom întâlni o altă accepțiune a exoticului, care ni-l face infinit prețios pentru lămurirea gândului nostru: e exoticul înțeles ca iradiere miraculoasă a imediatului. Pentru a-l percepe, nu e nevoie să ieși din lumea ta, dimpotrivă: trebuie să intri în ea cât mai adânc, până la halucinație. Din această perspectivă, natura, ca fiind imediata noastră alteritate, nu atât *altceva* decât noi, cât *altceva-ul nostru*, e întruchiparea cea mai la îndemână a exoticului.[303] Natura e obiectivarea diferenței de noi înșine existente în noi. Ea e, de aceea, șansa acordată tuturor și ratată de cei mai mulți de a trăi aparenta contrarietate a unei legi mai largi decât legea sinelui individual și decât legea condiției umane înseși. Dinaintea naturii, cugetul ar trebui să se păstreze într-o permanentă *perplexitate*. Natura imediată – nu cea a capetelor de lume – e deja exotică, după cum spațiul profan e, pentru Mircea Eliade, deja sacru. Exoticul nu e neobișnuitul impudic al lui „acolo“, ci neobișnuitul nerecunoscut ca atare în rutina lui „aici“. Nu pledăm, evident, pentru o suficientă împăcare cu sine în ambianța imediat învecinată, nu opunem exoticului familiarul. Căci familiarul nu e exotic ca *familiar*. Trebuie să-l trimitem *altfel*, pentru a identifica în el surpriza unei fertile noutăți, pentru a întâlni în el *fantasticul*, imprevizibilul, nemaiîntâlnitul.

Întregul nostru efort de-a lungul acestei cărți prinde contur în jurul conceptului – bine definit – al exoticului. Căci nu putem spune exact ce e natura, nu putem oferi rețeta absolută a înțelegerii ei: dar putem, prin tensiunea reflexiei, să înlăturăm poncifele curente în care ea dormitează, încercând să o circumscriem ca pe un *altceva*, ca pe o entitate nuanțată până la insesizabil, ca pe un dat care pare de la sine înțeles, dar trimite, în fond, la problematica ultimă a speculativității. A te raporta la natură *altfel* decât până adineaori, a o aborda cu uimirea primei întâlniri, a repera exoticul ei ireductibil – iată premisele reintegrării noastre în metabolismul ei. Trebuie, așadar, să căutăm natura la limita capacității noastre de reprezentare; să-i căutăm rigorile, dacă am fost obișnuiți să visăm prea mult dinaintea ei și să melancolizăm dinaintea ei, dacă am fost obișnuiți să-i căutăm rigorile; să contestăm regionalul naturii, pariind o clipă pe idealitatea ei, să ne refuzăm apoi idealității, abandonându-ne frivolității ei duminicale, pe aceasta să o uităm, coborând în posibilul naturii, în iluzoriul ei, în simbolica ei. În sfârșit, părăsind, rând pe rând, tot ce ne putem imagina, nemaicrezând decât în sobrul exotism al unei stihii în același timp comună și senzațională, străveche și proaspătă, transparentă și secretă, ne vom mulțumi să abolim, în prezența ei, orice metodă, pentru a nu-i opune decât receptivitatea noastră calmă și fără de iluzii.

4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă și feminitate

Cu problematica grădinilor, a naturii duminicale și a impresionismului, a peisajului ideal, regional sau exotic, am întâlnit mereu un concept pe care a venit vremea să-l cercetăm mai îndeaproape: este conceptul *pitorescului*. El implică o atitudine față de natură care justifică întregul evantai de fenomene stilistice dintre peisajul secolului al XVII-lea și cel din a doua jumătate a celui de al XIX-lea (cu câteva excepții, între care, mai însemnată, e aceea a picturii romantice germane). Natura ideală și cea impresionistă sunt extreme empirice între care pendulează teoria pitorescului cristalizată în secolul al XVIII-lea. Teoria aceasta rezultă din dialectica unor împrejurări numai în aparență contradictorii: pe de o parte, deschiderea gustului pentru „naturalețea“ naturii, pentru priveliștea accidentată, neregulată, „romantică“, pe de altă parte adoptarea picturii lui Claude Lorrain și a lui Salvator Rosa drept criteriu suprem al judecății estetice a peisajului. Şi într-un caz, și într-altul avem de-a face cu falsificări ale naturii: pitorescul varietății picante și acela al elegiacului antichizant sunt două ipostaze înrudite ale *livrescului*. Coexistența lor îngăduie celui din urmă să deconspire pe cel dintâi, să-l dezvăluie în adevărata lui lumină: „naturalețea“ este, până la urmă,

o idee literară, ca și „idealitatea“. În raport cu natura, păcătuiesc amândouă printr-o donjuanescă superficialitate. Istoria pitorescului începe cu un pictor marcat de un model literar (Claude Lorrain de Vergiliu), continuă cu poeți și grădinari marcați de un model plastic (Thomson, Kent și ceilalți de Claude și Rosa) și sfârșește cu un grup de pictori marcați de un model „științific“ (impresioniștii). Mereu aceeași tentație de a cupla natura cu altceva decât ea și, în definitiv, de a o „înșela“ cu acel altceva. Şi mereu aceeași înclinație de a confunda intuiția naturii cu admirarea ei afectată: *to do your best to admire* („a-ți da toată silința să admiri“) e programul atitudinii pitorești, oricare i-ar fi obiectul și declarațiile.

Mai mult decât un episod istoric particular, pitorescul este, cum o spune Christopher Hussey, *a point of view* („un punct de vedere“) a cărui realitate e atestată și dincolo de eficacitatea lui expresă în Anglia settecentistă. Şi, deși plasează „era pitorescului“ între 1730 și 1830, Hussey mărturisește a fi fost crescut el însuși într-o atmosferă de poezie, grădinărit, arhitectură, pictură și călătorii, alcătuind laolaltă un fidel portret al tradiției pitorești. „Pitorescul – spune cercetătorul englez – a devenit modul de a vedea al secolului al XIX-lea.“[304] El se reducea, în această calitate, la tehnica de a învăța să privești luând drept maestru pictura. Dar, înainte de a fi devenit o școală a privitului și înainte de a se constitui ca teorie, pitorescul a fost un sentiment nenumit, o experiență afectivă nouă în istoria sensibilității europene. Cât de nouă însă?

După Elizabeth Wheeler Manwaring, sentimentul pitorescului n-a apărut, în Anglia, mai devreme de 1740. Fapt curent a devenit el abia spre 1780, pentru a ajunge la banalizare în jurul lui 1800.[305] Cea dintâi „viziune“ pitorească ar fi cea relatată de episcopul Thomas Herring în 1738, în urma unei călătorii diocezane în Țara Galilor: „Toate aceste imagini (stânci, păduri, torente înspumate etc., *n.n. – A.P.*) mi-au sugerat atmosfera desenelor lui Poussin, făcându-mă să mă închipui în Savoia, dacă nu chiar în apropierea Romei…“[306] Dar oda scrisă de Dryden la moartea Annei Killigrew (1686) implica deja gustul pentru peisajul imaginar *à l'italienne*. Iar în 1688, traversând Alpii, John Dennis se arăta sensibil la peisajul pitoresc, chiar dacă nu știa încă să-l numească astfel: „…Toate acestea stârneau în mine felurite reacții: o voluptuoasă oroare (*delightful horror*), o teribilă bucurie, așa încât, fiind mulțumit la culme, tremuram totuși.“ Despre natură, așa cum se arată ea călătorului pornit peste munți, putem spune – e de părere Dennis – că „ceea ce e mai de admirat la ea, ca și la marile spirite, e tocmai neregularitatea ei neglijentă și trăsăturile ei cele mai îndrăznețe“.[307] Pentru Christopher Hussey însă, întâiul spectacol pitoresc consemnat e infinit mai îndepărtat în timp: e vorba de cascadele Rhinului de la Schaffhausen, admirate în anul 925 de

episcopul Ulrich de Augsburg.[308] În ce ne privește – o vom demonstra într-un paragraf următor[309] –, socotim pitorescul ca având-și obârșiile în mentalitatea Antichității târzii, mai exact în perimetrul lumii alexandrine.

Nu este totuși mai puțin adevărat că estetica pitorescului și-a atins apogeul și excesul în secolul al XVIII-lea; primul „peisagist“ asimilabil acestei estetici e un poet: Thomson, ale cărui *Seasons* („Anotimpuri“) apărute în 1726 plăceau atât lui Turner, cât și lui Constable. În secolul al XVIII-lea, se răspândește – poate și sub influență franceză – moda așa-ziselor *voyages pittoresques*. Apar chiar îndreptare – unele extrem de populare – pentru asemenea escapade: așa, de pildă, *Ghidul lacurilor* (*A Guide to the Lakes*) al lui Thomas West sau cele semnate de Thomas Pennant, Bray, Hassel, Skrine etc.[310] În sfârșit, tot în secolul al XVIII-lea capătă răspândire un nou tip de peisagist, foarte caracteristic pentru categoria estetică a pitorescului: *peisagistul amator*. Prin Anne Killigrew, el se manifestase încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.[311] Ulterior, amatorismul cucerește lumea culturală în întregul ei, mergând până la scriitorii consacrați: Shenstone practică acuarela, Sterne desenează, Cowper lucrează în cerneală de India. Walter Scott însuși ia lecții de pictură de la un oarecare Burrell și se plânge că nu-i reușesc încercările de peisaj.[312] Semnificativ e succesul pe care asemenea ocupații îl au printre femei. O anumită *efeminare* se exprimă într-adevăr în frecventarea naturii din unghiul pitorescului. Natura devine o *mondenitate* între altele, un joc de societate, un grațios *hobby*, clasificabil la rubrica promenadei, a călăritului, a dansului și a „lucrului de mână“… O întreagă societate de cucoane (Lady Hertford, Mrs. Montagu, Mrs. Delany, Mrs. Carter etc.) face schițe, copiază gravuri și pictează.[313] Genul preferat e *acuarela*. Începând din 1760, ea încetează aproape a mai fi un „gen minor“, mulțumită câtorva artiști ale căror exerciții formale își vor arăta consecințele până spre momentul impresionist. În Anglia secolului al XVIII-lea, acuarela nu era, e drept, o mare noutate.[314] „Primitivul“ ei, John White, fusese deja activ între 1585 și 1593. I-au urmat Inigo Jones, cu ale sale *aquarelles d'architecte*, Wenceslaus Hollar și Francis Place. Van Dyck și Rubens în secolul al XVII-lea și Canaletto în secolul al XVIII-lea sunt maeștrii, mereu imitați, ai genului. În 1649, în a doua ediție a cărții sale despre miniatură, Edward Norgate introduce un capitol despre acuarelă.[315] Cât despre acuareliștii settecentiști (Alexander Cozens, J. R. Cozens, John Baptist Malchair, Francis Towne ș.a.), ei pot fi cu îndreptățire calificați drept „fondatori ai peisajului modern“.[316] Speciile acuarelei oferite de Anglia secolului al XVIII-lea nu se pot totuși elibera de acea *prettiness* („drăgălășenie“), ilustrată în primul rând de amatorismul feminin. De la peisajul „aristocratic“, gen *ladies in a park* („doamne în parc“) la cel „pastoral“, de la peisajul

„arheologic“ al cărui „specialist“ e Thomas Hearne și în a cărui tradiție s-au format Girtin și Turner, la peisajul „liric“ al unor Wilson și Gainsborough, de la peisajul „maritim“ (John și Robert Cleveley) la cel „exotic“ (William Daniell, William Hodges și William Alexander), acuarela oferă neprofesioniștilor „modele“ cât se poate de la îndemână pentru mici jocuri tehnice. Impresia frugală, mijloacele sumare, efectele facile câștigă tot mai mult teren. În 1804, ia naștere „Societatea acuareliștilor“, cea cunoscută mai târziu sub numele de *Old Watercolour Society*. Acuarela devenise un soi de depozitar privilegiat al sentimentului modern al naturii. În destrămarea ei apoasă, în gracilitatea ei convalescentă, natura, edulcorată până la anemie, cade în condiția intimistă a albumului de familie. Față de această evoluție a pitorescului aplicat, va trebui să recunoaștem teoriei pitorescului o anumită, compensatorie, virilitate.

5. Teoria pitorescului

a. Termenul

Primul istoric mai amănunțit al conceptului de „pitoresc“ aparține lui Richard Payne Knight.[317] El socotește că, pentru întâia oară, termenul a fost folosit în Italia sfârșitului de secol al XVI-lea de Redi, membru al „Academiei della Crusca“. Punând în circulație „pitorescul“, Redi n-ar fi făcut decât să numească ceea ce în spațiul picturii italiene exista încă de la Giorgione și Tizian: un stil care nu se livrează gustului comun, ci numai celui educat la școala pictorilor.[318] Tot o obârșie italienească invoca și William Aglionby în 1685 când, vorbind despre o anumită libertate de execuție în pictură, observa: „E ceea ce italienii numesc pictură a la pittoresck (sic), adică îndrăzneață.“[319] Walter John Hipple Jr. nu exclude totuși posibilitatea nașterii pitorescului ca termen specific în Țările de Jos. Cuvântul olandez schilderachtig apare la începutul secolului al XVII-lea în textele lui Karel van Mander. Cincizeci de ani mai târziu, el e preluat de Joachim von Sandrart, care, aplicându-l la pictura lui Rembrandt, se dovedește a-l înțelege la fel ca Uvedale Price în Anglia sfârșitului de veac al XVIII-lea.[320] Dar cel dintâi care folosește termenul în limba engleză după Aglionby, și cu sensul de „grafic“, e Steele, în piesa sa The Tender Husband („Soțul iubitor“).[321] De-a lungul întregului veac al XVIII-lea, „pitorescul“ va apărea apoi frecvent, dar în accepțiuni de cele mai multe ori incerte. Pope îi atribuia, în 1712, origine franțuzească, fără să știe că Academia Franceză n-avea să-i facă loc în dicționarele sale decât după 1732. De altfel, pentru Pope pitorescul nu avea decât înțelesul de pictorial („ilustrat“, „însoțit de imagini“, „evocator de imagini“).[322] Gray, în 1740, nu simte nimic contradictoriu într-o formulare cum este noble and picturesque. Iar în dicționarul său din 1755, Samuel Johnson, fără a acorda pitorescului o

rubrică aparte, se folosește de el pentru a defini termeni atât de disparați cum sunt graphically („grafic“), love („iubire“), prospect („vedere“). În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, apare și analogia „pitoresc–caricatural“. Un oarecare Bulford dintr-o piesă de Tobias Smollett exclamă văzând un personaj scăpat dintr-un incendiu în cămașă de noapte: „O, what a subject, o, what a caricatura, o, for a Rosa, a Rembrandt, a Schalcken… I'll give a hundred guineas to have it painted“.[323,324] Melone, cunoscutul editor al lucrărilor literare ale lui Reynolds, definește, în același spirit, o caricatură a acestuia ca pe „un travesti pitoresc al Școlii din Atena de Rafael“. O parte dintre atributele ce revin în mod obișnuit pitorescului sunt enumerate, într-un text din 1795, sub titlul generic de „ornament rural“[325]: „frumusețe desfigurată“ (defaced beauty), „urâțenie împodobită“ (adorned ugliness), „urâțenie colțuroasă“ (ragged ugliness) etc. În sfârșit, în 1801, într-un supliment la dicționarul lui Johnson, George Mason consacră pitorescului o jumătate de coloană, înșiruindu-i următoarele accepțiuni: 1) ceea ce place ochiului, 2) singular, neobișnuit (remarkable for singularity), 3) izbind imaginația cu armele picturii, 4) ceea ce urmează a fi exprimat prin pictură, 5) ceea ce oferă un bun subiect pentru peisaj, 6) potrivit a lua chip peisagistic.[326] George Mason încerca să rezume, sub aceste șase puncte, toate tezele care se constituiseră, până la el, într-o complexă teorie a pitorescului. Etapele consolidării acestei teorii – mai importante în definitiv decât orice pedanterie filologică – ne vor reține atenția în rândurile care urmează.

b. „Cearta pitorescului“ de la Henry Wotton la R. P. Knight

Gândul pitorescului a prins contur într-o Anglie excedată de ordinea abuzivă a grădinilor de tip francez și olandez, devenite, încă din veacul al XVII-lea, o modă europeană. Reacția englezilor, colorată de la bun început de un anumit orgoliu național, era, în fond, sănătoasă. Empirismul britanic se arăta, ca niciodată, favorabil unei intuiții exacte: natura, dacă e să fie cu adevărat prezentă în ambianța umană, trebuie să rămână „naturală“: fără fard, fără croieli geometrizante, fără corsetul unor „principii“ străine de legea ei. O spusese încă David Hume: Nature is always too strong for principle („Natura e întotdeauna prea puternică pentru a asculta de principii“). Câtă vreme se constituie ca o critică a ideii franceze despre grădini, ba chiar, la un Shaftesbury, ca o critică a ideii de grădină în general, teoria britanică a pitorescului ne apare drept una dintre cele mai adecvate atitudini spirituale europene față de problema naturii. Dar, cum vom vedea, încă de prin 1730, atât în teritoriul purei teorii cât, mai ales, în acela al practicilor jardiniere curente apar grave confuzii și degenerescențe. Nevoii de regăsire a naturalului i se substituie treptat nevoia de

reconstituire a lui prin procedee artificiale. Cu alte cuvinte, natura însăși ajunge să fie pentru grădinari prea puțin naturală. Apar câteva generații de foarte sârguincioși improvers („specialiști în înfrumusețări"), care nu se mai deosebesc de francezi prin concepție, ci doar prin stil. Ca și francezii, ei manipulează natura, doar că o fac după un canon estetic mai „picant", mai fantezist, mai greu formalizabil. Se obține astfel tot o crispare, dar una mai sofisticată: o „naturalețe" teatrală, de tipul celei pe care o arborează un acrobat când, atârnat precar de cupola circului, zâmbește către public… Gafa francezilor și a olandezilor consta în a dori să aranjezi natura după legile arhitecturii. Gafa engleză va consta în încăpățânarea de a o subordona picturii, așadar unei legi care îi e la fel de exterioară.

Să urmărim acum istoria acestei gafe. În prima ei fază, cum spuneam, teoria pitorescului are sunetul neechivoc al bunului-simț. O putem ilustra încă din 1624, când Sir Henry Wotton, în ale sale *Elements of Architecture*, găsea de cuviință să afirme: „După cum construcțiile (*Fabriques*) trebuie să fie regulate, grădinile trebuie să fie neregulate."[327] Se înregistra așadar, încă de la acea dată, caracterul „organic" al naturii, în contrast cu cel geometrizant al mediului construit de om. În 1685, Sir William Temple era și mai explicit cu privire la farmecul posibil al grădinilor „informale", datorat poate „goanei după inventivitate a fanteziei sau a judecății" (*to some great race of fancy or judgement in the contrivance*).[328] Sir William are chiar la îndemână exemplul grădinilor chinezești pe care, e drept, le socotește greu de realizat în Anglia.

Categoric în favoarea „obiectului" natural, a ordinii genuine pe care „starea primitivă" a peisajului o întruchipează, se declară maestrul recunoscut al lui Diderot, Lord Shaftesbury. El opune sublimul naturii sălbatice acelei „maimuțăreli a grădinilor princiare" (*formal Mockery of princely Gardens*)[329] prin care păcătuiau continentalii. Elizabeth Wheeler Manwaring socotește însă, pe bună dreptate, că cel mai influent avocat timpuriu al naturii „libere" va fi Addison[330]: „În ce mă privește – spunea el –, prefer să contemplu un copac luxuriant, cu ramuri bogat ramificate, decât unul redus la o figură matematică."[331] Despre splendoarea naturii „fără ornament" va vorbi și Steele în *The Guardian*[332], iar Alexander Pope, slujind, în poemele sale, aceeași idee, se va număra, alături de Burlington, între cei dintâi englezi posesori de grădini pitorești.[333] Tot lui Pope îi datorăm, poate, și una dintre primele invocări ale picturii de peisaj drept *model* al artei grădinilor: „Orice formă de grădinărit e pictură de peisaj", avea el să spună.

Este semnificativ să constatăm că tema aceasta a întoarcerii la „sinceritatea" naturii se articulează, la începutul secolului al XVIII-lea, mulțumită condeielor unor *moraliști* ca Addison sau Steele. Pope însuși era „un propovăduitor al rațiunii" (*a teacher of reason*), iar gusturile

lordului Burlington în materie de arhitectură erau pronunțat palladiene, așadar refractare la excursuri parageometrice. Natura apare, în acest context, ca fiind locul, singurul loc în care abaterea de la regulă poate fi validată. Parcul e, în pitorescul lui, complementar arhitecturii rectangulare a clădirii pe care o înconjoară, tot astfel cum natura în general e complementară, în candida ei primitivitate, rezonabilei norme sociale. Natura e delirul acceptabil, domeniul în care jocul e posibil, ba chiar recomandat. E maximul de libertate pe care și-l poate îngădui spiritul convențional. Întreaga teorie a pitorescului, cu numeroasele sale ramificații, se poate analiza ca o ilustrare a înțelegerii – tipic europene – a naturii ca debușeu, ca supapă a unei conștiințe suprasaturate de normă, de regulă limitatoare. Natura e pentru european singura realitate a cărei lege dezleagă. Ea devine astfel, pe nesimțite, o utopie, depozitară a tuturor nostalgiilor noastre antisociale și, în sens larg, o critică a excesului de determinări pe care le aduce cu sine civilizația. Lui Pope i se atribuie afirmația: „Un arbore e un obiect mai nobil decât un prinț înveșmântat de paradă.“[334] A contempla în aceste condiții un copac contorsionat e a contempla deziderativ o formă de răzvrătire pe care imediatul politic o inhibă. Grădina de tip pitoresc, cu micile ei surprize, pe care ești încurajat să le cauți, cu „poantele“ și spectaculosul ei satisface în minor nevoia de schimbare, de extraordinar, a unei umanități plictisite. Dincolo de amuzamentul lui, pitorescul ascunde aceeași insatisfacție pe care o disimulează serbările galante ale rococoului. „El e însăși plăcerea de a spera“ (*it is the pleasure of Hope, per se*) – spune cu dreptate Christopher Hussey.[335] O plăcere riscantă, care înlocuiește tristețea de a nu găsi cu voluptatea de a căuta fără încetare. Așadar, o formă caracteristică de *donjuanism*. Întrucât însă pitorescul e, în istoria esteticii, un episod britanic, el nu va atinge tragismul pe care tema insatisfacției donjuanești îl cunoaște în mediile rococoului continental, la un Watteau de pildă. Născut ca o inconștientă sau nemărturisită încercare de evaziune din convenția zilnică în anomia stihiilor, gustul pitorescului eșuează într-o mondenă savurare a naturii în ceea ce are ea mai superficial. Debutase ca o infidelitate față de artificiul grădinii socializate a Versailles-ului și sfârșea prin a fi o infidelitate față de natura însăși. Degradarea începe imediat după 1730, în chiar opera celebrului William Kent. Principiile grădinilor concepute de el sunt limpede rezumate de Jean-Jacques Mayoux după cum urmează: „aparența naturală trebuie să rezulte din relaxarea ordinii geometrice; liniile curbe și neregulate înlocuiesc în felurite chipuri liniile drepte, aleile se încovrighează, canalele șerpuiesc, solul devine ondulat, se umple de movile; copacii rup rândurile, dispersându-se în grupuri neregulate; în sfârșit – și în curând aceasta va deveni o mină de aur pentru spiritele ironice –, ici

și colo sunt instalați copaci căzuți, pentru ca locul să ia definitiv marca naturală.“[336] Încercarea aceasta de a regiza până și ceea ce în natură e accidental ar fi grăbit poate căderea practicilor „pitorești“ într-o lesne parodiabilă șablonizare a efectelor. Dar către mijlocul veacului disputa dintre rigorile rectangulare și „noima“ neregulatului capătă brusc o nesperată demnitate teoretică. Pe de o parte, mulțumită ideilor de coloratură barocă ale lui Hogarth, pe de alta, mulțumită speculațiilor lui Burke asupra sublimului.

În vestita sa *Analysis of Beauty*, apărută în 1753, Hogarth consacră – în cel mai autentic spirit baroc – serpentina drept *line of beauty* („linie a frumuseții“). Se impune cu alte cuvinte – ca și în manierismul postrenascentist – conștiința unui tip de frumusețe de alt ordin decât cea a organizării exterioare, a simetriilor, a calculului. Sunt gustate „varietatea“, „imparul“ și acea *intricacy* („întortochere“, „complicație“) care vor apărea ca trăsături caracteristice ale pitorescului în textele de mai târziu ale lui Uvedale Price. Pentru a-și clarifica principiile, Hogarth invocă tot ceea ce îl poate sluji din înseși tradițiile culturii engleze. Îl pomenește pe Milton, din *Paradisul pierdut*, și citează versuri shakespeariene, dedicate dansului unduitor al valurilor.[337] Frumosul hogarthian e, față de cel clasic, un „contradans“, o bine compusă involuție a formelor. Zona aplicabilității lui e nelimitată. El se poate exprima, iată, până și într-un nou tip de coafură, al cărei laitmotiv e o suită savant descrescătoare de bucle aranjate după modelul șerpilor încolăciți.

Dacă Hogarth se face partizanul unui *alt tip* de frumusețe, Edmund Burke în *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, apărut în 1756, se concentrează asupra unei categorii formale care e *altceva* decât frumusețea: categoria sublimului. Temeiul disjuncțiilor profesate de Burke e fiziologic: există emoții estetice care, spre deosebire de cele stârnite de experiența frumosului, par să afecteze instinctul nostru de conservare (*self-preservation*). În vreme ce frumosul e *smooth* („neted“), *gentle* („delicat“), *pleasing* („plăcut“), *attractive* („atrăgător“), sublimul e acompaniat de *fear* („teamă“), *difficulty* („inconfort“), *pain* („durere“), *astonishment* („uimire“). Organic, el se exprimă, prin urmare, într-o stare de *tensiune* care se poate totuși integra esteticului în măsura în care e resimțită – în mod paradoxal – ca *delightful* („fermecătoare“). Uzurpând astfel monarhia frumosului, a stilului legiferabil, a clarității ordonatoare („O idee limpede e totuna cu o idee minoră“ – sună una dintre celebrele sale sentințe), Edmund Burke oferă câtorva teoreticieni de după el reperul unor speculații de aceeași natură. Între ei, cel mai însemnat e primul „erou“ al teoriei pitorescului, reverendul William Gilpin, *Vicar of Boldre in the New Forest*. Întru câtva donquijotesc, acest „dulce maniac al viziunii și pelerinajelor

pitorești“[338] ne îndatorează cu o primă categorică lămurire terminologică. În fruntea unei lucrări din 1768[339], el așază o *Explanation of Terms* („explicație a termenilor“), menită să suprime echivocul născut din cele două accepțiuni simultane ale „pitorescului“: există, mai întâi, pitorescul înțeles ca ceea ce este *agreeable in a picture* („plăcut într-un tablou“) și există apoi ceea ce Gilpin numește *picturesque grace* („grația pitorească“), adică „o formă agreabilă ce se poate conferi chiar și unui chip burlesc“ (*an agreeable form which may be given even to a clownish figure*). În primul sens, pitorescul devine o exigență necugetat de severă, căci obligă realul să se conformeze unui artificiu cultural. A privi natura în numele acestei exigențe însemna fie a căuta pretutindeni imagini de tip Claude Lorrain sau Salvator Rosa, fie a vedea în fiecare pajiște „un Gainsborough“. Ni se revelează, prin aceasta, un nou aspect al „donjuanismului“ pe care estetica pitorescului îl implică. Cel care vede într-o pajiște un Gainsborough nu poate pretinde că are intuiția acelei pajiști: el omagiază doar un Gainsborough imaginar. Pitorescul e față de natură ceea ce „livrescul“ e față de cultură: o experiență mediată, lipsită de spontaneitate, un mod de a abandona realitatea lucrurilor de dragul unei „Arcadii“ improvizate. Altfel spus, pitorescul e un mod de a înșela natura cu picturalitatea, un mod de a o trăda. Pentru a fi pitorească, natura nu are dreptul să fie ea însăși. Ea trebuie neapărat să arboreze „acel fel de frumusețe care ar arăta bine într-un tablou“.[340] Față de acest prețios imperativ, sensul secund al „pitorescului“ apare contradictoriu. Căci el acoperă – cu extremă larghețe – întreaga sferă a *agreabilului greu de clasat* la una dintre celelalte rubrici ale esteticii tradiționale. Orice poate fi pitoresc: urâtul, exoticul, amuzantul, surprinzătorul. S-ar spune că pitorescul – astfel înțeles – e șansa estetică a tuturor realităților care au pierdut cursa frumuseții, fără a ieși însă definitiv din joc. El preia ceea ce frumosul respinge, dar ceea ce totuși, din punct de vedere formal, rămâne semnificativ. Pitorescul e „restul“ frumosului, debaraua lui. În ce raport este el atunci cu sublimul lui Burke? Întâi, spre deosebire de sublim, pitorescul nu are înălțimea categorialului, ci doar pe aceea a „cazului particular“. El nu concurează frumosul; îl nuanțează numai. Caracterizat, e drept, de aceeași *roughness* („asperitate“) care definește și sublimul, pitorescului îi lipsesc „terifiantul“, „bizarul“, „fantasticul“. E sublim căzut în minor, în „uzual“. Dinaintea lui nu ți se poate tăia respirația. „Sublimul“ e atributul optim al lui Don Quijote. Îi rămâne lui Sancho Panza să fie „pitoresc“. În aceeași ordine de idei, putem socoti sublimul ca pe o determinare a spiritului *baroc*, în vreme ce pitorescul corespunde *rococoului*; este, adică, un baroc efeminat, o „sublimitate sentimentalizată“, cum spune, într-un excelent eseu, Wylie Sypher.[341] Pitorescul – adaugă Sypher – caută „fascinația sublimului, dar fără a

implica, asemeni lui, abandonarea de sine“ (*the excitement of the sublime, without its abandon*). Pitorescul e felul secolului al XVIII-lea de a reflecta barocul.

Pornind de la accepțiunea aceasta secundă a pitorescului, teoreticienii generației de după Gilpin, Richard Payne Knight mai ales, vor ști să pună în discuție probleme care anticipează – cum vom vedea – câmpul de preocupări al impresionismului. Dar, în imediatul practicilor grădinărești din jurul lui Gilpin, greutate nu are decât accepțiunea primă a pitorescului: regândirea naturii după criteriile pictorului. Se poate vorbi, în acest caz, de un autentic „sentiment al naturii“? Sau avem mai curând de-a face cu o afectată critică a ei, cu o atitudine decis reformatoare, foarte apropiată, dacă nu identică în spirit, cu acel *plaisir superbe de forcer la nature* („plăcerea superbă de a constrânge natura“) invocat de Saint-Simon în legătură cu stilul parcurilor de la Versailles? Aplicate, principiile lui Gilpin[342] justifică întreaga modă a „îmbunătățirilor“, a „corecturilor“ la care e supus peisajul de-a lungul veacului al XVIII-lea englez. Alături de textele lui Whately (sau Wheatley)[343], Horace Walpole[344], William Mason[345], cele ale lui Gilpin constituie o discutabilă teorie a naturii trucate, care, de la o vreme, nu va mai putea evita resursele de autoironie ale spiritului englez. În 1812, de pildă, William Combe va compune o amuzantă satiră, *Tour of Dr. Syntax in Search of the Picturesque* („Excursia dr. Syntax în căutarea pitorescului“), în care „Dr. Syntax“ e o caricatură a lui Gilpin însuși. Iată-l perorând:

I'll make a Tour, and then I'll write it…
I'll ride and write, and sketch and paint,
And thus create a real mint;
I'll prose it here, I'll verse it there
And picturesque it ev'rywhere…

Sau altundeva:

And though a flimsy taste may flout it
…As my time shall not be lost,
I'll make a drawing of the Post.
There is something picturesque about it:
'Tis rude and rough, without a gloss
And well covered o'er with moss;
And I've a right – (who dares deny it?) –
To place you group of asses by it.
Ay! This will do! And now I am thinking
That self-same pond where Grizzle is drinking;
If hither brought, twould better seem,
And faith, I'll turn it to a stream;
I'll make this flat a shaggy ridge

And o'er the water throw a bridge
……
Thus, though from truth I haply err
The scene preserves its character.[346,347]

Moda care a putut fi astfel ridiculizată începuse să câștige teren încă înainte de mijlocul veacului. În *Common Sense* din 1739, se putea citi: „Astăzi, oricine, oricât de mare sau de mică i-ar fi averea, e veșnic pe cale «să aranjeze câte ceva pe domeniul lui» (*is doing something at his Place*), cum spune o expresie la modă: cu greu întâlnești pe cineva care, după schimbul uzual de amabilități, să nu te informeze că tocmai e *in Mortar and moving of Earth*, termenii curenți pentru «a clădi» și «a grădinări». Un spațiu deschis, un râu serpentinat și o pădure au devenit necesități absolute ale vieții, fără de care până nici cel mai sărăntoc *Gentleman* nu crede că poate face o bună impresie în ținutul său.“[348] Personajul-emblemă al acestei manii, cel mai „pitoresc“ autor, poate, de grădini pitorești, e un anume Brown, poreclit „Capability“, pentru că, de îndată ce vedea un parc neprelucrat după principiile sale, exclama: parcul acesta e plin de posibilități (*capabilities*). Anecdotica adunată în jurul acestui dezlănțuit *improver* e caracteristică. Admirând odată un fir de apă pe care tocmai îl „amenajase“, va fi fost auzit spunând: „Tamisă, Tamisă, n-o să mi-o ierți niciodată!“[349] Pe bună dreptate, Richard Owen Cambridge, excedat de meliorismul incorigibil al lui Brown, a găsit de cuviință să-i spună, mai mult în serios decât în glumă: „Sper să mor înaintea dumitale; aș vrea să văd cerul înainte să apuci să-l îmbunătățești.“[350]

În același spirit cu Brown se afirma și un alt „specialist“, Humphrey Repton, care avea mare succes umblând din castel în castel cu ale sale *livres rouges* (albume cu desene după natură, acoperite cu o foiță transparentă pe care se adăugau „înfrumusețările“ necesare). Pentru a colora imaginea acestei prețiozități mondene, Christopher Hussey citează din *Scots Magazine* (1767) descrierea grădinilor unui oarecare Tyers din Vauxhall, care mersese cu ambiția manipulării naturii până la a dori să o transforme într-o „grădină de idei“, într-un parc moralizator, plin de aluzii filozofarde. Fiecare alee devenea emblema unui sentiment sau a unei idei pilduitoare. Exista, astfel, o „Vale a Umbrei Morții“, decorată cu relicve sacre, cu coșciuge în loc de coloane și cu hârci presărate ici-colo *agreeably* („în mod atrăgător“). Dar nu numai exterioarele sunt amenajate „pitoresc“. În 1752, sala în care urma să aibă loc un bal irlandez e descrisă astfel de Mrs. Delany[351]: „Camera reprezintă o pădure, așa încât în mijloc e destul loc pentru treizeci de perechi de dansatori; la un capăt al sălii, se află un portic pe coloane dorice, decorat cu coșuri de flori și cu lumânări de ceară verde, din care, de aceea, nu vezi decât flacăra“. Nu lipsește nici un mic templu gotic și un „*grotto*“, *extremely well expressed*

(„extrem de bine realizat“), în care stau muzicanții îmbrăcați în păstori. Copacii sunt copaci adevărați, dar cu frunze artificiale…

Nu e nevoie să multiplicăm exemplele de acest fel pentru a completa portretul unei etape a gustului european, a cărei analiză ar oferi un foarte variat material studiilor, atât de numeroase astăzi, asupra *kitsch*-ului. E, de altfel, ușor de înțeles că până și contemporanii fenomenului au sfârșit prin a se declara iritați de tot mai suspectele sale manifestări. În chiar tabăra grădinarilor, de pildă, apar reacții mai mult sau mai puțin vehemente la adresa liniei Brown–Repton. Îl vom invoca, în acest sens, pe William Chambers[352], care, umblat prin Orient, propunea societății engleze (cu indiscutabil succes, de vreme ce ajunsese grădinarul prințesei de Wales și apoi profesorul de desen al fiului ei, viitorul George III) un stil grădinăresc mai ponderat, de „autentică“ inspirație răsăriteană. Influența lui Chambers va fi însă mai puternică pe continent decât în Anglia[353], așa încât adversarii lui au putut rămâne încă multă vreme în grațiile snobilor. Dar și în calea unor polemiști de mai mare calibru decât Chambers. Doi dintre ei constituie laolaltă ultimul și cel mai interesant episod al epopeii eroi-comice pe care o urmărim: erau doi amatori de artă, vecini de moșie și amici, amândoi călătoriți prin Italia, amândoi *Whigs* și amândoi veleitari într-ale esteticii: Uvedale Price și Richard Payne Knight. Cu ei, *la querelle du pittoresque* (expresia e a lui Mayoux) își atinge apogeul.[354]

Price publică, în 1794, un *Essay on the Picturesque* îndreptat împotriva lui Repton. Repton – e de părere Price – greșește de două ori: mai întâi, „înfrumusețând“ prea mult și încă într-o manieră care tinde să recadă în pedanteria grădinilor franco-olandeze, și apoi neținând seama, în zelul său de practician, de lecția picturii. Arta grădinăritului trebuie să-și ia drept model pictura de bună calitate (prototip: Claude): „După cum cel care nu studiază decât arta are un gust limitat, cel care se concentrează doar asupra naturii are un gust vag și indecis.“[355] Nicăieri, poate, ca în această expresie nu se declară mai fățiș distanța de principiu a teoriei pitorescului față de orice genuin sentiment al naturii. Natura, singură, e barbară. Pe de altă parte, frumusețea, singură, e insipidă. Pitorescul trebuie să i se adauge ca o mirodenie acidă, ca sarea-n bucate. Nu să „înfrumusețezi“ (ca Repton) e scopul, ci să condimentezi. Să obții *variety* și *intricacy*. Pitorescul are drept efect faptul de a stârni și întreține curiozitatea.[356] Pentru aceasta, el are nevoie de o organizare *succesivă* a impresiilor, de un lanț crescător de „surprize“ optice, în vreme ce frumosul se întemeiază pe armonia părților sale, percepute simultan.[357] Distincția aceasta trebuie reținută, căci ea e un prim element al unei suite la capătul căreia Price și Knight apar ca precursori, insuficient adânciți încă, ai mentalității impresioniste.[358] Pentru Uvedale Price, pitorescul

are mai curând sensul prim pe care i-l acordase Gilpin: acela de *agreeable in a picture*.[359] El propune mereu grădinarului „modele“: Claude Lorrain, Rubens, Teniers, Steen, Van Ostade etc. Pe de altă parte, și celălalt sens al termenului – de asemenea semnalat de Gilpin în 1768 – îi e familiar: există obiecte și împrejurări pitorești în sine. Un templu grec – frumos la origine – devine, în ruină, pitoresc. Satan în cerul începuturilor sale cuminți e frumos, în cădere e pitoresc. Goticul e pitoresc, împreună cu autumnalul, întunecatul, îmbătrânitul. Dimpotrivă, prospețimea, limpiditatea, primăvăratecul sunt frumoase.[360] În acest sistem de opoziții, pitorescul se recomandă ca un soi de „romantism vizual“.[361] Dar romantismul său e echivoc totuși, în măsura în care trimite către modele mai curând clasicizante (din specia „peisajului ideal“ al veacului al XVII-lea).

În același an cu eseul lui Price, apare poemul în versuri al lui Knight, intitulat *The Landscape*.[362] Într-o lungă notă la a doua sa ediție, Knight angajează cu vecinul său din Herefordshire o amicală dispută privitoare la sensul ultim al pitorescului. „Pitorescul“ este, la Price, în chip arbitrar „categorizat“. El pare a decurge din calități imanente obiectelor contemplate. Or, spune Knight, nu există „obiecte pitorești“, ci „viziune pitorească“. Mai exact, orice dat al realului poate fi resimțit drept pitoresc în clipa în care îl abordăm dintr-un unghi anumit: un unghi strict *optic*. A fi sensibil la pitorescul lucrurilor înseamnă a le putea consuma *numai* forma, ruptă de orice conotație extraformală. În orice caz, a separa insistent „pitorescul“ de „frumos“ devine futil. Ele nu sunt diferite: *devin* diferite în funcție de atitudinea noastră față de ele. Un obiect „frumos“ poate fi discutat în termenii „pitorescului“ de îndată ce îl considerăm în exterioritatea formei sale. Invers, un obiect pitoresc capătă atributele frumuseții dacă, începând a fi degustat strict senzorial, e așezat într-o mai largă rețea asociativă. Teoria lui Knight pare să fi profitat de pe urma unei lucrări pe care Archibald Alison o tipărise cu patru ani înaintea poemului său.[363] Nimic – spunea Alison – nu place în sine. Orice obiect stârnește plăcere sau neplăcere după cum el provoacă în noi asociații de un tip sau altul. Am putea vorbi, cu tolerabilă aproximație, despre un anumit kantianism ținând de „spiritul vremii“. Calitățile estetice ale lucrurilor nu le aparțin. Frumusețea lor e întotdeauna *pulchritudo adhaerens*, un conglomerat de senzații și categorii subiective. Lui Knight nu-i va rămâne decât să spună: orice frumusețe în afară de cea pitorească e *asociativă*. Doar pitorescul e plăcere optică pură, născută printr-un fenomen de *disociere*. El se instituie acolo unde vizualitatea anulează toate celelalte registre ale empiricului (tactilitate, olfactivitate etc.) și, cu atât mai mult, acolo unde empiria vizuală anesteziază orice criteriu eticist, psihologic etc. Explicabil printr-o asemenea atitudine față de real, pitorescul se recomandă ca o variantă a estetismului. În același

timp însă, el pare să întruchipeze gestul originar al oricărui pictor: convertirea unui real sinestezic într-o construcție strict vizuală, izolarea elementului formal, singurul reprezentabil într-un tablou, din spectacolul polifon al lumii. Această categorică supralicitare a ochiului pe care teoria lui Knight o implică ne îndreptățește să o socotim cu adevărat revoluționară în planul evoluției europene a ideilor estetice. Ea nu va fecunda universul concret al stilurilor decât abia în a doua jumătate a veacului următor, la impresioniști. Mai mult decât atât, ea trimite cu gândul la *teoria purei vizualități* pe care Konrad Fiedler o va consolida în târziul secolului al XIX-lea, punând temeliile unei înțelegeri a formei și a raporturilor artei cu zona cunoașterii, de pe urma căreia va beneficia întreaga gândire artistică a secolului al XX-lea. „Pitorescul – recunoaște Hussey[364] – poate fi văzut ca un prim pas pe drumul către valorile esteticii abstracte.“[365]

Uvedale Price ia în serios provocarea polemică a lui Knight și, în 1801, publică drept răspuns un *Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful*.[366] De fapt, „dialogul“ se încinge între trei personaje: Howard (omologabil lui Knight), Hamilton (Price însuși) și „un filistin“, reprezentant al „bunului-simț“ profan (Mr. Seymour). Hamilton–Price îi reproșează lui Howard–Knight o abuzivă „subiectivizare“ a conceptelor. Există obiecte „pitorești“ în sine. Ele nu au aceleași calități cu cele frumoase (fiind doar *altfel* contemplate – cum pretinde Knight), ci un alt tip de calități. Se invocă o distincție a lui Marcus Aurelius (*the herald of the picturesque* – „vestitorul pitorescului“ – proclamă emfatic Price) între lucruri „frumoase la privit“ (*kalá*) și altele „plăcute ochiului“ (*eueidía*), fără a fi totuși frumoase: smochinele prea coapte de pildă, sau măslinele crăpate.[367] O dată mai mult, pitorescul apare drept un rafinament al „ochiului artist“. El are ceva din acea *beauté louche* („frumusețe echivocă“) savurată mai târziu de Baudelaire, sau de Sainte-Beuve (*Moi, j'aime en deux beaux yeux un sourire un peu louche…*)[368]. Alături de Marcus Aurelius, e citat și Erasmus: „…*quae natura deformia sunt plus habent et artis et voluptatis in fabula*“[369] („cele ce sunt prin natura lor diforme câștigă, când sunt povestite, atât în meșteșug, cât și în desfătare“). Price pare extrem de sigur de părerile sale. El și le consolidează și nuanțează cincisprezece ani la rând, oferindu-le publicului într-o variantă definitivă în 1810.[370]

Între timp însă, Knight nu-i rămâne dator: în 1805, el reia disputa, într-un *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, sistematic împărțit, după buna tradiție engleză, în trei secțiuni: *Of Sensations* („Despre senzații“), *Of Associations of Ideas* („Despre asociațiile de idei“) și *Of Passions* („Despre pasiuni“). Punctul său de vedere e neclintit. Citatelor lui Price el le opune autoritatea lui Hume: „Frumosul nu e o calitate aparținând lucrurilor însele. El există mai

curând în cugetul care le contemplă, și cugetul fiecăruia percepe un alt fel de frumusețe.“[371] Tot astfel, nici pitorescul nu e o calitate obiectivă. Cuvântul nu are utilitate decât în sensul lui cel mai comun (*appropriate to painting* „adecvat picturii“)[372], evocând, e drept, chiar și la acest nivel, o superioară înțelegere a picturii: ea „imită numai calitățile vizibile ale corpurilor, separându-le de toate celelalte“.[373] Iată de ce putem admira într-un tablou lucruri (un bou jupuit, de pildă) care, în realitate, nu ne fac nici o plăcere. Cu alte cuvinte, asemenea lucruri nu ne fac plăcere *decât* în măsura în care ele sunt *doar văzute*, și nu „trăite“ în contextul lor integral. Pentru ca ceva să fie „frumos“, senzația optică trebuie, dimpotrivă, să se combine cu o informație mentală sau afectivă: când spunem „sân frumos“, nu forma lui pură ne place: o formă riguros asemănătoare cu a sa, dar transferată într-o altă materie și smulsă din contextul feminității încetează să ne mai seducă.[374]

Ajunsă, prin duelul Price–Knight, în anii dintâi ai secolului al XIX-lea, controversa pitorescului va părăsi treptat scena actualității teoretice, lăsând încă o urmă adâncă în carnea sensibilității europene. Am putut constata valoarea anticipativă a acestei controverse și învestirea ei de a aduce un spor de nuanță în tabelul „categoriilor“ estetice settecentiste. Frumosul e relativizat, gustul public e obligat să accepte subtilitățile neregulatului, legile surdinării legii, domeniul „vizualității“ e perceput nu numai în ambianța celorlalte facultăți senzoriale, ci în specificitatea și autarhia sa. Dar natura? Știm, la capătul aventurii pitorescului, ceva esențial despre ea? Că e de respectat *in puris naturalibus*? Că regia degradării ei depășește rigorile criteriilor curente? E, poate, prea puțin. Şi suntem aproape înclinați să dăm dreptate lui Shelley, care, într-o scrisoare către Peacock, din 1821, spunea: „să nu facem și noi ca marii întemeietori ai pitorescului, Price și Payne Knight, care, asemenea unor câini de vânătoare prost dresați, lătrau unul la altul ori de câte ori nu erau în stare să prindă iepurele.“[375] Fraza lui Shelley poate deveni foarte expresivă nu numai cu aplicare la împrejurarea particulară a controversei pitorescului. *Metafora vânătorii*, care în mediul englez nu este, de altfel, o simplă metaforă – are forță caracterizantă pentru o largă secțiune a dialogului european cu natura. Ne comportăm adesea, în acest dialog, ca niște donjuanești vânători de priveliști. Hăituim păduri, brutalizăm pajiști, domesticim ape și, în acest iureș devastator, ne place să vedem o sănătoasă adeziune la „viața naturii“, la ceea ce în ea e „grandios“ și „echilibrant“. Ştiințele și vilegiatura reprezintă momentul vânării propriu-zise, iar pictura de peisaj și grădinăritul pe acela al preparării savante și al consumării vânatului. Ce aflăm totuși despre natură, când simțurile noastre, ca niște ogari isterizați, gonesc pe coclaurii ei? Ce știe vânătorul despre viața animală, dincolo de faptul că e naivă,

speriată și devorabilă?

6. Pitorescul și spiritul britanic

Într-o carte, ea însăși pitorească (*The Englishness of English Art*), Nikolaus Pevsner găsește o convingătoare serie de coincidențe între „specificul englezesc“ și datele caracteristice ale teoriei pitorescului.[376] Până și clima insulei britanice e invocată drept cauză posibilă a unei anumite concepții despre natură: o climă „prea caldă ca să te țină în casă și prea răcoroasă ca să-ți îngăduie să lenevești, o dată ce ai ieșit afară. De aici sporturile englezești, grădinăritul englezesc etc.“ Înclinația spre neregulat și nelegiferabil – încurajată de estetica pitorescului – e pusă în legătură și cu profilul politic pe care englezii și l-au constituit. Sunt invocate „toleranța“ engleză și gustul englez pentru libertate. Încă din 1598, Hentzner, un turist german, observa că Albionul „nu suportă nimic care seamănă a sclavie“. Lui Thomson, libertatea insulară îi apare opusă predispoziției spre centralizarea puterii a societății franceze. Iar George Mason, în 1768, atribuie nașterea grădinilor peisagistice englezești unui autohton spirit de „independență în materie de gust, religie și guvernământ“.[377] Comentând un poem de epocă (*The English Garden*, 1781), Hussey atestă și el, ca pe o treime sacră a Angliei: Biserica, Statul și Parcurile.[378] Este într-adevăr demnă de luat în seamă deplina coerență dintre moravurile politice și culturale ale lumii bune din Anglia secolului al XVIII-lea și aparatul teoretic care, în jurul conceptului de pitoresc, constituie programul activităților grădinărești. Simțul aristocratic al răgazurilor, cosmopolismului dublat totuși de o nedisimulată suficiență națională (*Italian light on English Walls* – i se părea lui Cowper, poetul preferat al lui Constable, formula ideală a bunului-gust plastic[379]), imensul dozaj de afectare cheltuit pentru obținerea spontaneității sunt, toate, semnele unui „geniu al locului“ pe care nu întâmplător Pope îl instituie ca normă (*Consult the genius of the place in all…* „Ia seama mereu la spiritul locului“). Faptul însuși că o teorie a naturii nemediate se conturează și se dezvoltă într-un veac ale cărui cuvinte de ordine sunt *Virtuoso, Connoisseur, Man of Taste* („Om de gust“) demonstrează în ce măsură cultul purei naturi e o temă culturală între altele.[380] Cât despre instaurarea picturii ca *mater artium*, ca *the true virtuoso science* cum îi spunea Shaftesbury („adevărata știință a *virtuoso*-ului“), ea nu trebuie să ne inducă în eroare. Pictura nu e nici ea un criteriu purisim. Căci cei mai mulți o judecă prin raportare la literatură sau la feluritele mode consacrate de „spiritele alese“.[381] Că pitorescul e mai acasă în Anglia decât oriunde, au înțeles și continentalii. „Pitorescul ne vine din Anglia – spunea Stendhal –: un peisaj frumos face parte din religia și din aristocrația oricărui englez.“[382] În același spirit, Voltaire nota, cu un veac mai devreme, că

geniul poetic al englezilor seamănă cu un arbore care crește „după capriciu, în afara regulilor“[383], așadar în totală conformitate cu metabolismul pitorescului. Anglia este deci pitorească, și pitorescul este englez: aproape londonez uneori. Contemplând clădirea Parlamentului sau „St. Pancras Station“ sau „The Law Courts“, Christopher Hussey scrie: „Aceste clădiri, deși neatrăgătoare în detaliu, se integrează în mod pitoresc ambianței lor și, în ceața albăstruie a iernilor londoneze, iradiază întregul mister romantic (*all the mystery of romance*), întreaga complicație (*intricacy*) și varietate pe care le dorea Reynolds.“[384]

Şi totuși, tocmai pentru că e britanic, pitorescul nu poate comunica cu natura, în afara oricărei convenții. Oricât de mult ar căuta surpriza, misteriosul, diversul, el nu merge până la a scăpa din vedere confortul sau utilitatea. Încât s-ar putea spune că reacția britanică la peisaj e, întru câtva, una de neparticipare metodică. E știința de a te simți bine fără să-ți pierzi capul. Suntem, cu alte cuvinte, în limitele unei mentalități care și-a făcut în asemenea măsură din convenție o a doua natură, încât, atunci când exaltă naturaleța, nu face decât să regăsească convenția. Să adăugăm la aceasta experimentul incorigibil al unui popor care, mereu dispus să înțeleagă lumea ca pe un loc navigabil, ușor de cucerit cu busola și sextantul, confundă necontenit spiritul contemplativ cu spiritul de observație. Iată, spre exemplificare, cum începe un autor englez o carte, foarte utilă de altfel, intitulată *Scenery and the Sense of Sight* („Priveliștea și simțul văzului“): „Pentru a privi în mod avantajos fenomenele răsăritului de soare, am închiriat o cameră cu balcon la etajul doi al unui hotel care permitea o bună perspectivă spre est… Muntele era la patru mile distanță și se înălța cu aproximativ 2° deasupra nivelului ochilor.“[385] După părerea aceluiași autor, trei feluri de calități sunt imperios necesare „cultului“ pentru peisaj: atletice, contemplative și științifice.[386] Contemplativul pur ar ocupa, așadar, abia o treime din complexul de instrumente și dispoziții lăuntrice cu care e întâmpinată natura, celelalte două treimi vizând mai degrabă oarecare aptitudini sportive, precum și o formă de curiozitate, convertibilă în spirit științific, investigator. Igienă și interes pentru lumea exterioară, iată „cauzele finale“ ale peisajului, așa cum e el înțeles în mediul englez. „Nu Sybaritul, ci Spartanul e adevăratul epicurean al naturii“ – conchide Vaughan Cornish în lucrarea din care am citat adineaori.[387]

Dacă însă „specificul englez“ ar explica integral fenomenul teoretic al pitorescului, e de presupus că el n-ar fi trecut niciodată Canalul Mânecii. Or, după 1770, Europa continentală adoptă masiv moda insulară a grădinilor peisagistice (*landscape gardens*), aderând, prin aceasta, și la temeiul lor doctrinar. În 1775, un oarecare Michel-Paul-Gui de Chabanon putea chiar să publice un text intitulat *Epître sur la*

manie des jardins anglais („Epistolă asupra maniei grădinilor engleze“). Ele fuseseră aduse în Franța încă de pe vremea lui Montesquieu[388] și se înmulțiseră apoi, luându-și ca îndreptar cartea din 1770 a lui Whately, *Observations on Modern Gardening*. Abatele Delille ezita, la 1782, între parcul de tip englez, *de la nature amant respectueux* („iubitor respectuos al naturii“), și cel francez, *despote orgueilleux* („despot trufaș“):

> *Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre*
> *L'un content d'un verger, d'un bocage, d'un bois*
> *Dessine pour le Sage, l'autre pour les rois.*[389,390]

Există, firește, și unele rezistențe. Madame de Genlis protestează împotriva acelor *froids jardins à l'anglaise* („reci grădini de tip englezesc“), imitate de toată lumea. La rândul lor, englezii declară că nimeni nu se pricepe să-i imite cum trebuie. Lui Walpole, care vizitase Franța în 1771, îi displăcuse „ferma ornată“ a lui Claude Henri Watelet. Elizabeth Manwaring amintește și rezervele unui Arthur Young față de grădinile englezești ale Mariei Antoinette. Dar, dincolo de asemenea mărunte iritări locale, moda pitorescului se instituie ca o modă de anvergură europeană. După Franța, ea cucerește Germania și Italia.[391] Ceea ce înseamnă că, în alcătuirea intimă a duhului european exista, poate dintotdeauna, o anumită apetență pentru înțelegerea naturii ca esențialmente pitorească: o apetență, o disponibilitate pe care Anglia secolului al XVIII-lea n-a făcut decât să o readucă în discuție. Pentru a identifica obârșiile acestei disponibilități, trebuie să invocăm, credem, Antichitatea greco-romană, și, în ultimă instanță, mediul alexandrin.

7. Natură și alexandrinism

Că germenii grădinilor „pitorești“ din secolul al XVIII-lea sunt de căutat în lumea antică, s-a spus în repetate rânduri. „Grădinile romane, evocate de autorii romani (îndeosebi în *Scrisorile* lui Pliniu cel Tânăr), reprezentate pe fresce, continuate uneori, în Occident, de către tradiția italiană sau provensală și, în Orient, de grădinile persane sau «arabe», au exercitat o influență directă asupra celor moderne“ – constată un specialist de talia lui Pierre Grimal.[392] De altfel, chiar în cuprinsul veacului al XVIII-lea, conștiința acestei filiații ajunsese a se exprima în modul cel mai limpede cu putință. Îndărătul influenței romane, se percepea nu atât influența „paradisurilor“ persane, cunoscute în ambianța mediteraneană ca urmare a cuceririlor lui Alexandru cel Mare, cât un model grecesc, ilustrabil prin pasaje literare celebre. „Homer – se spune într-un text din 1718 – va întâri gustul grădinarului pentru grandoare, făcându-l să aprecieze, cu timpul, pădurile uriașe, stâncile diforme și prăpăstiile.“[393] Addison

socotea că grădina casei sale de la Bilton era „de tip pindaric“ (*altogether after the Pindaric Manner*)[394], iar Robert Castell, studiind locuințele antice, amintea grădinile „mixte“ (adică îmbinând „regulatul“ cu „neregulatul“) ale lui Pliniu.[395] Despre omagiul adus de Price lui Marcus Aurelius am vorbit deja.[396] Rămâne să atragem atenția și asupra împrejurării – caracteristice – că Richard Payne Knight, dincolo de preocupările sale estetice, afișa un interes sistematic, dublat de o competență de prim ordin, pentru arheologia clasică. Disertația sa intitulată *Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* („Limbajul simbolic al artei și mitologiei vechi“) (1818) este, astăzi încă, utilizabilă, ca și foarte modernul său *Discourse on the Worship of Priapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients* (1786) („Discurs despre cultul lui Priap și despre raporturile lui cu teologia mistică a celor vechi“)[397]. Paralelismul dintre gustul pentru pitoresc și gustul pentru lumea veche este, prin urmare, o realitate ușor de exemplificat. Ernst Gombrich găsește, nu întâmplător, în Vitruviu sursele peisajului „ideal“, ca și pe acelea ale peisajului îndrăgit de ghidurile „turistice“ ale veacului al XVIII-lea.[398] Peisajul ideal ar corespunde decorului tragic, iar cel „pitoresc“ decorului comic sau satiric. Iată tot atâtea fapte capabile să demonstreze existența unei anumite afinități între sentimentul „păgân“ al naturii și teoria pitorescului. Raportată la originea ei antică, teoria aceasta își dezvăluie încă o dată caracterul strict *cultural*, afectarea livrescă. Căci natura antică nu apare niciodată în chip nud, degajată de orice intruziuni antropocentrice. Şi deși, în perioada alexandrină, când ea capătă configurație plastică (în frescele cu grădini pictate ale stilului II pompeian sau în faimoasele „peisaje odiseene“), prezența naturii semnifică tocmai abandonarea primordialității umanului și deschiderea curiozității pentru paraumanitate, ea rămâne totuși marcată de „măsura tuturor lucrurilor“, de omenesc. Alexandrinismul nu găsește natura ca pe un nou *centru* al realului, apt a uzurpa situația – centrală până atunci – a omului, ci ca pe o *periferie* a realului, abia în stare să consoleze spiritele pentru pierderea adevăratului centru. Natura nu e locul unei regrupări de forțe, al unei redescoperiri a ființei din altă perspectivă decât cea „clasică“. Ea e doar adăpostul unui *otium* retrospectiv, al resemnării; e cel din urmă confort posibil și ultimul refugiu al Logos-ului, după ce el fusese dislocat din alcătuirea minții omenești. Tipică, în acest sens, va fi fost grădina lui Cicero de lângă vila sa de la Tusculum. Ea se compunea din două zone de plimbare, amenajate pe două terase.[399] Uneia îi spunea – în amintirea lui Platon – „Academia“, și celeilalte – în amintirea lui Aristotel – „Lyceul“. Nu este acesta prototipul nenumăratelor „grădini de idei“ ale veacului al XVIII-lea? Şi nu stă acest prototip sub întregul echivoc al pitorescului? Căci el nu descătușează natura, ci o *citează*. Nu o

cultivă ca pe un prilej de transfigurare, ca pe un „în sine“, ci ca pe scenografia unei amintiri. Pentru alexandrinismul istoric, ca și pentru alexandrinismul în sens larg în care includem problematica pitorescului, natura nu e un dat ce trebuie integrat existențial, ci doar unul ce trebuie *valorificat*. În mod paradoxal, *otium*-ul pe care ea îl îngăduie se împletește cu un subtil utilitarism: un utilitarism de coloratură intelectuală, care încununează utilitarismul mai puțin sofisticat, mai concret al peisajului prealexandrin. Peisajul antic e o formă de „interes pentru natură“, echivalând cu gustul modern pentru „frumusețea funcționalului“. Cât despre amatorul de pitoresc, el este, nu o dată, ca și strămoșul său, un personaj fericit să știe că poate admira, într-o unică mișcare sentimentală, utilitatea și farmecul „naturii-mumă“. „Economiei rurale – spune, în acest spirit, un englez, către 1800 – trebuie să îi adăugăm ornamentul rural. Astfel vom fi nu doar bogați, dar și respectabili.“[400]

Colaborarea agreabilului cu confortabilul sau cu productivitatea agricolă fusese proclamată și de John Ruskin ca trăsătură specifică a peisajului antic. El dădea ca exemplu descrierea grădinilor lui Alcinous din cântul al VII-lea al *Odiseii* (v. 112–135).[401] O confirmare impunătoare a acestei opinii vom găsi însă într-una dintre cele mai frumoase pagini din scrierile platonice: în *Phaidros*.[402] Dialogul acesta despre frumusețe începe cu o așezare în natură. Socrate își invită prietenul mai tânăr la o plimbare de-a lungul râului Ilissos, în căutarea unui loc prielnic reflexiei (229 a). Cei doi umblă desculți, ceea ce suspendă, de la bun început, ifosul academic și dezadaptarea citadină față de priveliștea parcursă. „Ce fermecător, ce curat, ce limpede este acest mlădios fir de apă!“ – exclamă Phaidros. „Şi malurile sale, ce potrivite sunt pentru hârjoana fetelor“ (229 b). Hârjoana fetelor pare, așadar, pentru tânărul interlocutor al lui Socrate, încununarea însăși a peisajului. Peisajul adevărat e peisaj „cu figuri“, peisaj înviorat de prezență umană. Este expresia tipică a antropocentrismului grec, a tendinței grecești spre personificare. Ruskin o percepuse de asemenea când demonstra că, mai mult decât râurile, grecii iubeau duhul apelor, spiritele riverane cu înfățișare omenească.[403] Iar la începutul secolului al XIX-lea, Deperthes încă gândea grecește când deplângea înlăturarea, din unele peisaje, a figurilor, „a căror prezență e singură în stare să dea viață deșertului campestru“.[404] Dar să urmărim mai departe plimbarea lui Socrate, în tovărășia lui Phaidros. Locul cel mai potrivit pentru meditație și dialog e identificat. Socrate e acela care îi inventează virtuțile (230 b–230 c): dar inventarul său are drept criteriu nu agreabilul pur și simplu, nu frumosul autonom, ci agreabilul confortabil, adecvarea locului la rostul pe care omul i-l atribuie: platanul e omagiat pentru umbra sa, adierea vântului pentru „dulceața“ ei „bună de respirat“; în sfârșit,

pajiștea e admirabilă pentru că ușoara ei înclinație e ideală pentru odihna trupului și pentru o optimală poziție a capului. *Topos*-ul naturii *ospitaliere* (*locus amoenus*), în jurul căruia peisajul european a gravitat atât, își află, în aceste rânduri, o inimitabilă ilustrare. „Ospitalier“ înseamnă însă nu numai dătător de confort, dar și discret, neutru, pasiv. Natura „primitoare“ e o natură în care te simți atât de bine, încât poți face abstracție de ea: cu alte cuvinte, ea te întâmpină cu o grație în același timp binefăcătoare și inexpresivă: nu te instruiește, nu te bruschează, nu te mută în alt district ontologic. Iată de ce Socrate – și, împreună cu el, o largă rubrică a peisagismului european – poate pretinde că „nu câmpiile și arborii mă pot învăța ceva, ci mai curând oamenii de prin orașe“ (230 b). E un fel de a spune că orice plimbare prin „pitorescul“ naturii sfârșește cu o reintrare în cetate și, în cel mai bun caz, cu un „tratat despre pitoresc“ scris englezește, la focul căminului, cu opuri grecești și latine de jur-împrejurul fotoliului.

Note

226. Cf. *supra*, cap. I, 6, c.

227. Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting* (*Lin Ch'üan Kao Chih*), trad. engl. Shio Sakanishi, London, 1935, p. 32.

228. O bună descriere a grădinii chinezești tradiționale – în contrast cu cea engleză – se poate găsi în Tsuyrshi Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936, pp. 13 și urm.

229. *Apud* H. F. Clark, „Eighteenth Century Elysiums. The Role of «Association» in the Landscape Movement“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943), p. 180.

230. Cf. *ibidem*, p. 166, nr. 5, și Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973, p. 110.

231. Pentru detalierea informației privitoare la raporturile sino-europene în veacul al XVIII-lea, se vor consulta, alături de lucrarea lui Sullivan citată mai sus, următoarele studii: Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910; J. Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, Paris, 1911; A. Reichwein, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; Eleanor von Erdberg, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge, 1936; Arthur O. Lovejoy, *The Chinese Origine of a Romanticism* în ale sale *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 99–135; Osvald Sirén, *China and the Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, 1950 și Rudolf Wittkower, „English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment“, în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.

232. Owen Cambridge, în *The World*, nr. 118 din 1756, *apud* Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, 1927, p. 155. Ar trebui totuși precizat că cea dintâi istorie occidentală a artelor în care e inclusă o secțiune asupra picturii chinezești nu este englezească. E bine cunoscuta *Teutsche Akademie* (Nürnberg, 1675–1679) a lui Joachim von Sandrart. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 272.

233. Cf. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 112.

234. *Ch'üan Teng Lu*, 22, *apud* Alan W. Watts, *The Way of Zen*, 1957, p. 146.

235. Rudolf Borchardt, „Die Wilde Blume und die Kulturpflanze“, în *Antaios*, vol. III (1961–1962), pp. 240–241.

236. Jean-Jacques Mayoux, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932, p. 33. Mayoux atribuie invenția așa-numitului „ha-ha“ lui Vanbrugh. J. R. Watson e de părere că autorul ei ar fi Charles Bridgeman, masiva ei utilizare revenind lui William Kent însuși, arhitectul-grădinar al cunoscutelor „Kensington Gardens“ din Londra. Cf. J. R. Watson, *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970, p. 16.

237. Roland Mousnier, *Les XVIe et XVIIe siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le*

déclin de l'Orient (1492–1715) (vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, publicată sub direcția lui Maurice Crouzet), Paris, 1954, p. 556.

238. Câteva aspecte ale acestei mentalități sunt înregistrate de Gisela Rosenthal în teza sa *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Diss. München, 1974 (vezi, mai ales, introducerea: „Die Modalität des menschlichen Naturverhältnisses und die Landschaft als Genre", pp. 1–9).

239. Cf. A. Röver, *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.

240. Cf. Gisela Rosenthal, *op. cit.*, pp. 4–5.

241. „…păreau a umple pajiștile numai pentru a se abandona mai deplin și mai continuu plictiselilor orașului."

242. „Natura e o drăgălașă zarvă."

243. E. și J. de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris, 1967, p. 98.

244. Raporturile dintre „libertinaj" și „libertate" în atmosfera secolului al XVIII-lea sunt expresiv analizate de Jean Starobinski în cartea sa *L'Invention de la liberté 1700–1789*, Genève, 1964.

245. Recomandăm, pentru numeroasele sugestii pe care le conține în această privință, cartea lui Vladimir Jankélévitch *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, 1963. Cf., mai ales, cap. „Angoisse et ennui".

246. Cf. Joseph Gramm, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912, pp. 118–122.

247. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923), pp. 371–372.

248. Fritz Novotny, „Der Impressionismus", în *Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 11 („Die Kunst des 19. Jahrhunderts"), 1966, p. 130.

249. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 95.

250. *Ibidem*, p. 18, n. 1.

251. Cf. *L'Amour de l'Art*, iulie, 1931, *apud* Lionnello Venturi, *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanța Tănăsescu și Micaela Slăvescu, București, 1968, p. 27.

252. O. Spengler, *op. cit.*, pp. 371–372.

253. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 97.

254. Spengler (*op. cit.*, p. 373) vorbește și el despre „*die programmatisch klare und innerlich um so ärmere Kunst der französischen Impressionisten…*" („arta atât de clară programatic și cu atât mai săracă lăuntric a impresioniștilor francezi").

255. Fritz Novotny, *op. cit.*, p. 134.

256. Insistăm asupra faptului că atitudinea noastră polemică față de impresionism privește strictamente raportarea sa la problema naturii. Nu punem nici o clipă în discuție importanța decisivă a acestei mișcări pentru istoria picturii universale, așa cum ea se poate deduce din bibliografia esențială a domeniului. Cf., mai ales, Pierre Francastel, *Pictură și societate*, trad. rom. V. Florea, București, 1970 (ed. I orig., 1965), cap. 2: „Distrugerea unui spațiu plastic", pp. 131–170. (Din păcate, *Impresionismul* aceluiași autor, trad. rom. Radu Pontbriand, București, 1978, e o lectură dezamăgitoare.) Pentru acumulare de documente, vezi Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vol., Paris–New York, 1939, și John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946. O cuprinzătoare sinteză și bibliografie în Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Genève, 1959.

257. Lionelo Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, vol. II, p. 280.

258. Cf. *supra*, pp. 88–89.

259. Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, 1932. Bachelard îi opune mereu lui Bergson punctul de vedere formulat de Roupnel în cartea sa *Siloë*: dacă timpul are o realitate, ea nu poate fi decât tocmai realitatea clipei.

260. Cf. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* („The Pelican History of Art"), London, 1960, pp. 5–6. Asupra echivalenței – tipic ottocentiste – dintre natură și lumea vizibilului, Novotny revine și în paginile despre impresionism din *Propyläen* (*loc. cit.*, p. 130): impresionismul e *Erlebnis des Bloss-Sichtbaren* („trăire a strict-vizibilului").

261. Witelo, *Optica*, III, 59 (Alhazen, II, 18), *apud* Władysław Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, București, 1978 (ed. I engleză, 1970), vol. II, p. 382 (traducerea textului latin Mihai Gramatopol).

262. Cf. Wł. Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. II, pp. 376–377.

263. Cf. *infra*.

264. Toma de Aquino, *Summa Theologiae*, qu. 67 a 1 c., *apud* Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 370.

265. Cf. Wł. Tatarkiewicz, *op. cit.*, *passim*; de asemenea, R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961, pp. 169–170; K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, 1972 (ed. I, 1939; ed. a II-a revăzută și adăugită, 1953), cap. V, și cele trei volume deja citate (cf. *supra*, cap. II, n. 25) ale lui Edgar de Bruyne.

266. Trebuie spus că o anumită *laicizare* a degustării luminii, o înclinație spre exaltarea strălucirii ei exterioare se percepe încă din veacul al XIV-lea. J. Huizinga (*Amurgul Evului Mediu*, București, 1970) citează numeroase exemple în acest sens.

267. Kant e invocat în legătură cu impresionismul și de Max J. Friedländer, în *Landscape. Portrait. Still-Life*, p. 129.

268. O. Spengler, *op. cit.*, p. 367.

269. Edificatoare sunt, în această privință, însemnările lui Spengler privind iradierea „numinoasă" a luminii în tablourile unor Grünewald, Lorrain, Giorgione sau Rembrandt, în contrast cu „lumescul" ei în peisajele de *plein-air*. Cf. *op. cit.*, p. 371: se vorbește de un sublim verde „catolic", de un brun „protestant" și despre „ireligiozitatea" luminii de *plein-air*: *Ein einziges Freilichtbild verweltlicht sofort das Innere einer Kirche und setzt sie zu einem Ausstellungsraum herab* („O singură imagine de *plein-air* imanentizează de îndată interiorul unei biserici, transformându-l în spațiu de expoziție").

270. Cf. *supra*, pp. 82–84.

271. Cf., între altele, Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967. Observații instructive privind stilistica implicată a călătoriei (cu o analiză a disjuncției dintre călătorul „tradițional", de tip „realist" – în sens medieval – și călătorul „nominalist" al vremurilor mai noi) se vor găsi în Andrei Cornea, *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977, în special cap. 4.

272. Cf. Josef Strzygowski, „Süddliche Macht und nördliche Landschaftsmalerei", în *Belvedere*, nr. 10 (1931).

273. Cf. Charles Dempsey, „The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 29 (1966), pp. 219–249.

274. *Apud* Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923, p. 141, n. 1.

275. Cf. Henry V. S. Ogden și Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955. Cf., de asemenea, Francesco Viglione, *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946, și Hans Joachim Possin, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der Englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.

276. Cf. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, 1965, p. 12.

277. J. R. Watson, *Picturesque Landscape…*, p. 16.

278. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 57.

279. Cf. Nikolaus Pevsner, „Richard Payne Knight“, în *The Art Bulletin*, decembrie 1949, pp. 293–320.

280. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 60–69.

281. „Englezii iau totul din Italia, și totuși rareori iau ceea ce trebuie. Italienii se despart cât mai rar cu putință de lucrurile bune, așa încât cunoscători sunt cei care vând, nu cei care cumpără.“

282. Ch. Montesquieu, *Voyages*, Bordeaux, 1894, I, p. 170, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 67.

283. Cf. Joseph Gramm, *op. cit.*, p. X (Vorwort).

284. *Ibidem*, p. 15.

285. *Ibidem*, pp. 29 și urm.

286. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roșca, București, 1966, vol. II, p. 269.

287. J. Gramm, *op. cit.*, p. 24.

288. Alexander von Humboldt, *Kosmos*, II, 28 *apud* Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 145, n. 1.

289. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 144–145. Cf. și Heinrich Lützeler, *Vom Wesen…*, p. 223, și Kenneth Clark, *op. cit.*, cap. IV (pp. 58–76), unul dintre cele mai bune capitole ale întregii cărți.

290. Polybius, *Historiae*, IV, 20, *apud* Erwin Panofsky, „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition“, în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970, p. 343. Cf. și B. Snell, „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft“, în *Antike und Abendland*, I, 1944.

291. Cf. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, pp. 147–151.

292. Așezarea lui Poussin în descendența lui Annibale Carracci fusese stabilită, cu doi ani înainte de apariția cărții lui Gerstenberg, de Gabriel Rouchès într-un articol intitulat „Le paysage chez les peintres de l'École bolognaise“, în *Gazette des beaux-arts*, ianuarie 1921, p. 7, și februarie 1921, p. 119.

293. Cf. Anthony Blunt, „The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 7 (1944), pp. 154 și urm. Cf. și P. Alfassa, *Poussin et le Paysage*, în *Gazette des beaux-arts*, 1925, I, p. 265.

294. Cf. Wilhelm Stein, *„Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917, și Walter Geese, *Die Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.

295. Kurt Gerstenberg, *op. cit.*, p. 149.

296. H. Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908, p. 28.

297. *Apud* W. Stein, *op. cit.*, pp. 67–68.

298. „Mai mult iubesc sălașul durat de-ai mei la țară / Decât romana vilă cu fruntea temerară, / Iar marmorei vârtoase prefer ardoaza fină, // Mai mult îmi place Loira decât Tibrul latin / Mai mult micul Lyré ca piscul Palatin / Mai mult ca briza mării, dulceața angevină.“

299. Cf. John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1965, vol. I, p. 64.

300. Petru Creția, „Despre exotism“, în *Secolul XX*, nr. 7/1973, p. 64.

301. Cf. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art“), London, 1972, pp. 260–261.

302. Cf., între altele, Bernard Smith, „European Vision and the South Pacific“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institute*, vol. 13 (1950), pp. 65 și urm.

303. Cf. și Victor Segalen, „Însemnări despre exotism“, în *Secolul XX* nr. 7/1973, p. 37: „[Natura] e prima noastră experiență exotică, lumea exterioară fiind tot ce se deosebește, de la început, de noi.“

304. Christopher Hussey, *op. cit.*, pp. 2–4.

305. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 167–168.

306. Cf. *Letters from the late Reverend Dr. Thomas Herring*, 1777, p. 39, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 170.

307. John Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose*, 1693, pp. 133–134.

308. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 7.

309. Cf. *infra*, pp. 167–171.

310. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 195.

311. *Ibidem*, p. 8.

312. *Ibidem*, pp. 92–93.

313. Femeile se afirmă, în secolul al XVIII-lea, nu numai în planul plasticii, ci și în acela al literaturii. Suntem în plină epocă a romancierelor (*lady novelists*): Anne Radcliffe, Jane

Austen, Mrs. Griffith, Charlotte Smith etc. Cf. cap. VIII („The Landscape Arts and the Picturesque in the Novel of the Eighteenth Century"), pp. 201–226, din cartea citată a Elizabethei Manwaring.

314. Cf. L. Binyon, *English Watercolours*, ed. a II-a, London, 1944, și Henri Lemaître, *Le paysage anglais à l'aquarelle* (1760–1851), Paris, 1955.

315. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919. Lucrarea a fost scrisă în jurul lui 1649. O variantă mai restrânsă (*An Exact and Compendious Discourse concerning the Art of Miniature or Limning*) exista încă de la 1625. Și această variantă, și textul lărgit au fost tipărite după moartea autorului lor, survenită în 1650. Cf. Ernst H. Gombrich, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", în *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp. 107–108, și Henry și Margaret Ogden, *op. cit.*, pp. 9 și urm.; de asemenea, apendicele de la p. 171.

316. Cf. Henri Lemaître, *op. cit.*, partea a II-a.

317. Richard Payne Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, 1805, pp. 147 și urm.

318. Elizabeth Wheeler Manwaring insistă asupra faptului că în Italia secolului al XVII-lea cuvântul *pittoresco* era frecvent utilizat, dar nu cu sensul de *picture-like* („asemănător unei picturi"), ci cu acela de *painter-like* („în felul pictorului"). Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.

319. William Aglionby, *Painting Illustrated in Three Dialogues…*, *apud* Walter John Hipple Jr., *The Beautiful, The Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957, p. 185.

320. Cf. W. J. Hipple Jr., *op. cit.*, p. 186.

321. Cf. *The Tender Husband*, actul IV, scena 2.

322. Pope folosește „pitorescul" cu acest sens într-o notă la *Iliada*, tipărită în 1715. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168. Echivalența *picturesque–pictorial* e studiată de Robert S. Bridges, în articolul său „Pictorial. Picturesque. Grotesque. Classical", în *S.P.E.* („*Society for Pure English*"), tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21. *Picturesque* ar avea o conotație romantică, în vreme ce *pictorial* ar avea una clasică. Și, întrucât *pictorial* n-a intrat în uz decât după 1800, Bridges presupune că *picturesque* trebuie să-i fi ținut locul ori de câte ori e folosit înainte de 1800. O presupunere care, deși din punct de vedere lexical e plauzibilă, e greu de susținut din punct de vedere istoric. Cf. discuția termenului „pitoresc" la Gilpin, *infra*, pp. 176–178.

323. „O, ce subiect, ce caricatură, pentru un Rosa, un Rembrandt sau un Schalcken… Aș da o sută de guinee să o am pictată."

324. T. Smollett, *The Expedition of Humphrey Clinker*, apud Hipple, *op. cit.*, p. 187.

325. Cf. *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem" [by R.P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque" [by U. Price], together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise"*, London, 1795, pp. 261–275.

326. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 168.

327. Sir Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, 1624, ed. nouă, London, 1903, p. 87.

328. Sir William Temple, *Gardens of Epicure*, 1685, *apud* Nikolaus Pevsner, „The Genesis of the Picturesque", în *Architectural Review*, vol. 96 (1944), pp. 139–146.

329. Lord Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, 1709, *apud* Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London, 1976 (ed. I, 1956), p. 177.

330. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 124.

331. Cf. *The Spectator*, 25 iunie 1712.

332. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 30–31.

333. Atât grădina lui Burlington de la Chiswick, cât și cea a lui Pope de la Twickenham au fost concepute în jurul lui 1718, în maniera lui Kent; cf. H. Pevsner, *The Englishness…*, p. 175.

334. Cf. Jos. Spence, *Anecdotes* etc., ed. 1858, p. 196, *apud* N. Pevsner, *The Englishness…*, p. 177.

335. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 83.

336. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 33–34.

337. Cf. *ibidem*, p. 41.

338. *Ibidem*, p. 56.

339. William Gilpin, *Essay on Prints*, 1768.

340. Idem, *Observations on the Western Parts of England*, London, 1798, p. 238.

341. Wylie Sypher, „Baroque Afterpiece: The Picturesque", în *Gazette des Beaux-Arts*,

XXVII, ianuarie 1945, pp. 39–58. Giulio Carlo Argan distinge și el între pitoresc și sublim, văzând în cel dintâi o „poetică a relativului“, iar în celălalt, o „poetică a absolutului“. Cf. *L'arte moderna 1770–1970*, Roma, 1970, p. 12.

342. Cf. W. D. Templeman, *The Life and Work of William Gilpin*, în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.

343. Whately, *Observations on Modern Gardening*, 1770.

344. Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening*, 1770, și idem, *A History of Modern Taste in Gardening*, 1771. Cf. și Isobel Wakelin Urban Chase, *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton, 1943.

345. William Mason, *The English Garden* (în versuri), 1772.

346. Textul lui Combe, a cărui primă ediție era ilustrată de Rowlandson, e citat după E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 200 și după J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 56.

347. „Voi face o excursie; apoi o voi descrie / Voi călări, voi scrie, voi face schițe, voi picta, / Şi voi face astfel o adevărată invenție: / Ici un pic de proză, colea câteva versuri / Şi pretutindeni cât mai mult pitoresc… // Şi cu toate că gustul comun s-ar putea revolta / … Cum nu vreau să pierd vremea / Voi desena un stâlp. / Iată! Are ceva foarte pitoresc. / E viguros, aspru, lipsit de luciu/ Şi peste tot acoperit cu mușchi; / Şi cred că am dreptul – (cine-ar îndrăzni să mi-l conteste?) – / Să vă așez lângă stâlp pe voi, grup de măgari. / Tiii, că bine se mai potrivește! Şi dacă stau să mă gândesc bine / Băltoaca aceea din care bea surul / Ar arăta mai bine pusă mai încoace/ Şi, pe cinstea mea, am s-o transform într-un râu; / Din suprafața ei netedă voi face o creastă stâncoasă / Şi deasupra voi așeza un pod. / …Şi chiar dacă astfel sfidez adevărul, / Scena își păstrează neștirbit caracterul.“

348. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 133.

349. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, pp. 72–73, nota 64.

350. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 141.

351. *Apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 172.

352. Cf. William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 1772; câteva amănunte despre autor, în Chr. Hussey, *op. cit.*, pp. 156–158.

353. Cf. G. L. le Rouge, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 1776–1788.

354. O expunere sistematică a etapelor succesive parcurse de „cearta pitorescului“ se poate găsi în studiul lui Nikolaus Pevsner „Richard Payne Knight“, apărut în *Art Bulletin* (cf. *supra*, n. 52). Pevsner vorbește de patru mari faze: cea dintâi, între 1690 și 1730, se ilustrează prin William Temple, Shaftesbury, Addison și Pope, mergând până la Kent. Unei a doua faze (1730–1750) îi aparțin: apogeul lui Kent, Shenstone și începuturile lui Gilpin. Cu „Capability“ Brown în practică și Gilpin, James Mason, Whately și Walpole în teorie, ne aflăm în faza a treia (1750–1794). În sfârșit, Price și Knight sunt eroii fazei a patra, ultima. Esențială pentru înțelegerea fiecărei faze e seria de articole publicate de Pevsner în *Architectural Review*: *The Genesis of the Picturesque* (cf. *supra*, n. 98); *Uvedale Price* (în vol. 95, din 1944), *Chambers* (în vol. 101, din 1947) și *Repton* (în vol. 103, din 1948). Recomandăm, de asemenea, pentru o mai largă informație asupra „pitorescului“, cărțile clasice ale lui Hussey, Manwaring și Mayoux; de asemenea, lucrările, deja citate, ale lui J. R. Watson și W. J. Hipple Jr. (din aceasta din urmă, în special capitolele „The Price–Repton Controversy“, pp. 238–246, și „The Price–Knight Controversy“, pp. 278–283). Cf. și Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, București, 1970, p. 163, și Agnieszka Morawin´ska, „Eighteenth-Century «Paysages Moralisés»“, în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie–sept., 1977, pp. 461–475.

355. Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, 1794, p. 4.

356. *Ibidem*, p. 26 și pp. 141–142.

357. Cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 66.

358. Chr. Hussey a avut, încă din 1927, această intuiție. Pentru el, Price și Knight sunt „impresioniștii de la 1794“ (cf. *op. cit.*, p. 160). Mayoux recunoaște doar lui Knight onoarea de precursor (*op. cit.*, p. 72). Dar gustul lui Price pentru senzația obținută prin *mișcare* atestă o deschidere spre instantaneu, spre tranzient, de natură să-l situeze în aceeași ordine de noutate cu Knight. E drept, „impresionismul“ lui Knight implică, o vom vedea, un anume spor de subtilitate estetică.

359. Cf. *supra*, p. 153.

360. U. Price, *op. cit.*, pp. 189, 196, 197.

361. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 69.

362. Cu trei ani mai tânăr decât Price, Knight pare să stea, la început, sub egida lui. *The Landscape* e dedicat, de altfel, prietenului mai în vârstă: *Do thou, o Price, the song attend / Instruct the poet and assist the friend*. („Ascultă-mi, o, Price, cântecul / Învață-l pe poet și ajută-l pe prieten.“)

363. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790.

364. C. Hussey, *op. cit.*, p. 17.

365. Gilpin avusese și el intuiția importanței pe care ochiul o are în percepția valorilor pitorești. După el, frumosul interesează mai mult imaginația, ca și ideile. El se revelează la capătul unui demers *sintetic*. Pitorescul se sprijină preponderent pe rezultatele unei foarte aplicate *analize* optice (cf. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 59). Interesante, în acest sens, sunt și relatările lui Johnson (din *Lives of the Poets*), privitoare la pasiunile „pitorești“ ale poetului William Shenstone (cf. Mayoux, *op. cit.*, pp. 34–35): el avea o *ferme ornée*, pe care o întreținea ca sursă a unor plăceri strict optice. Ținea atât de mult la pura aparență, încât îl indigna la culme când vreun oaspete, în loc să admire înfățișarea apelor din parcul său, îl întreba dacă au pește…

366. Titlul întreg sună astfel: *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, Prefaced by an Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that Subject*, by Uvedale Price Esq., London, 1801.

367. U. Price, *A Dialogue…*, pp. 191–192.

368. J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 84.

369. U. Price, *op. cit.*, p. 119.

370. Ediția din 1810 poartă titlul primului text al lui Price (*Essay on the Picturesque*), dar cuprinde trei volume.

371. R. P. Knight, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805, p. 16.

372. *Ibidem*, p. 148.

373. *Ibidem*, p. 69.

374. *Ibidem*, p. 186: cineva care admiră „un sân frumos“ e, în realitate, prejudiciat de context. „Dacă ar face un mulaj după el și ar coace înăuntru o budincă de prune (obiect departe de a fi dezgustător pentru cei mai mulți dintre noi), nu cred că forma cu pricina i s-ar mai părea atât de răpitoare.“

375. Citat de J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 6, n. 1.

376. N. Pevsner, *The Englishness…*, cap. 7: „Picturesque England“, pp. 173–192.

377. George Mason, *Essay on Design in Gardening*, 1768, p. 26.

378. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 151.

379. Cf. *The Task*, cartea I, pp. 421–425.

380. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 24 și urm. *Virtuoso* apare în legătură cu membrii Societății Regale (*Royal Society*): *Connoisseur* capătă statut prin lucrarea lui Jonathan Richardson *Essay on the Science of Being a Connoisseur* („Încercare asupra științei de a fi «Connoisseur»“); cât despre cuvântul *Taste* („Gust“), el pare să fie cel mai des folosit cuvânt al vocabularului britanic cult din secolul al XVIII-lea.

381. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 35.

382. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*.

383. Voltaire, *Lettres sur les Anglais*, 1734, scrisoarea a XVIII-a.

384. Chr. Hussey, *op. cit.*, p. 230, cf. și N. Pevsner, *The Englishness…*, pp. 184 și urm.

385. Vaughan Cornish, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935, p. 1.

386. *Ibidem*, prefață, p. XI.

387. *Ibidem*, p. 25.

388. Cf. E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, pp. 163 și urm.

389. „Nu pot alege între Kent și Le Nôtre / Unul, mulțumindu-se cu o livadă, cu un crâng sau o pădure, / Lucrează pentru înțelept, celălalt pentru regi.“

390. Abbé Delille, *Les Jardins*, 1782, *apud* E. Wheeler Manwaring, *op. cit.*, p. 164.

391. Cf. *Descriptions pittoresques de Jardins du Goût le plus moderne*, ed. a II-a, Leipzig, 1805, și Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911, pp. 343–350.

392. Pierre Grimal, *Civilizația romană*, trad. rom. Eugen Cizek, București, 1973, vol. I, p. 294. Cf. și Robert Étienne, *Viața cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia Vasilescu, București, 1970, pp. 211, 245–283.

393. Stephen Switzer, *Ichonographica Rustica*, 1742 (ed. I, 1718), III, pp. 7–8, *apud* H. F.

Clark, *op. cit.*, p. 161.

394. Cf. *The Spectator* nr. 477, *apud* H. F. Clark, *op. cit.*, p. 166.

395. Robert Castell, *Villas of the Ancients*, 1728, pp. 116–117.

396. Cf. *supra*, p. 161.

397. Cf. N. Pevsner, *Richard Payne Knight*, pp. 296–298. Knight „acuză creștinismul, în întregul său, și ia apărarea păgânătății". Celelalte lucrări erudite ale sale sunt: *An Analytical Essay on the Greek Alphabet*, 1791, *Prolegomena* la o ediție din 1808 a textelor homerice și *Specimens of Antique Sculpture*, 1809 (vol. I) și 1835 (vol. II, postum).

398. Cf. E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art…*, pp. 119–121. Sunt citate pasaje semnificative din Montaigne, Lomazzo și din ghidul publicat în 1778 de Thomas West.

399. Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 296.

400. Cf. *A Review of the Landscape…* (pentru titlul întreg, vezi *supra*, n. 95), p. V.

401. Cf. John Ruskin, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928, pp. 40, 47 (ediția cuprinde a doua jumătate din volumul III și prima jumătate din volumul IV al lucrării *Modern Painters*, apărută în cinci volume, între 1843 și 1859).

402. Cf. Platon, *Phaidros*, în Platon, *Oeuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres", vol. IV, partea a III-a.

403. John Ruskin, *op. cit.*, pp. 29–32.

404. Cf. J. B. Deperthes (scris uneori și De Perthes), *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818, p. 151.

Epilog

Într-un anumit sens, în cartea aceasta a fost vorba despre ceva care nu există. Ne putem imagina cu oarecare ușurință o lume în care ceea ce ne-am obișnuit să numim „natură“ e fie *absent*, fie în asemenea măsură *modificat*, încât să suspende valabilitatea oricăreia dintre considerațiile noastre de până acum. Natura nu e „eternitate“ decât pentru o prea la îndemână retorică. În realitate, ea e întruchiparea cea mai exactă a provizoriului. Ea poate *dispărea*, spulberată de catastrofe, poluată sau *înlocuită* de o ambianță integral artificială. Ea poate deveni *altfel*, în clipa în care greu previzibile mutații genetice sau transferul ei pe alte planete, cu medii atmosferice insolite, ar remodela-o până la a o face de nerecunoscut. Ea poate deveni *altceva* într-o metalume străină de determinările spațiului și ale timpului, ale materiei și ale spiritului, în înțelesul lor omenesc. Dar provizoratul ființei concrete a naturii nu e încă atât de instructiv cât provizoratul statutului ei metafizic. Natura nu-și poate conserva autonomia și supremația ontică decât pentru o conștiință lipsită de dimensiunea verticalității. Natura e, prin definiție, un *simbol al purei mijlociri*. E un loc de trecere, o cale, o transparență. Cine se oprește la enorma ei proporție sau la îmbelșugatul ei inventar riscă să o iubească în chip orb, fără beneficiul înțelegerii adevărate. Iar reflexiile noastre de până acum par a demonstra că una dintre greșelile tipice ale spiritului european e tocmai ignorarea naturii ca instanță mijlocitoare, supralicitarea autonomiei ei, pe scurt *idealizarea* ei. O greșeală simetrică acesteia va fi, dimpotrivă, refuzul radical al naturii, trecerea ei sub registrul demonicului, al ereziei. Cu alte cuvinte, ratăm contactul veritabil cu natura fie acordându-i prea mult, complicând-o (vezi problematica pitorescului), fie rezervându-i prea puțin, tratând-o ca pe o insuficiență, ca pe un dat mai curând nefast sau, în orice caz, ambiguu (vezi problematica melancoliei).

În cazul dintâi, sentimentul naturii se confundă cu o naivă pierdere de sine dinaintea monumentalității ei. O postulăm ca desăvârșită, ca scop în sine, iar întoarcerea la ea devine aspirația noastră supremă. Dar natura ca atare nu este și nu trebuie contemplată ca o *soluție*. Problema naturii e o falsă problemă câtă vreme e *doar* problema naturii. Dacă totuși o asemenea problemă există, ea nu poate fi decât problema a ceea ce natura ascunde (și revelează), fără ca de altfel să o știe. Încât a te comporta „realist“ în raport cu natura e, mai întâi, a identifica „gradul ei zero“, a porni de la *vidul* ei.

Intuiția naturii ca vid e principiul celor mai caracteristice dintre peisajele extrem-orientale, hrănite de componenta taoistă și de cea mahayanică a budismului zen. În veacul al X-lea, la un Tung Yuan sau în stampele admirabilului Hsia Kuei din veacul al XIII-lea, desenul

formelor concrete este atât de concis, indicațiile de relief și anecdotică sunt atât de reduse în comparație cu mărinimoasa deschidere a orizontului și cu vastele spații reprezentate, încât fiecare imagine pare o simplă obiectivare a nimicului. Imensitatea rezultă, în chip neverosimil, dintr-o sobră acumulare de semne derizorii. Amploarea e o sumă de precarități, un efect paradoxal al imperceptibilului. Urmele minimale lăsate de cerneluri pe mătase nu par destinate să definească obiecte palpabile, ci, mai curând, să deseneze *golurile dintre obiecte*, să menajeze spațiul „negativ“ dintre ele. Căci tocmai golurile sunt forme cu adevărat expresive: ca și cum lucrurile cele mai dense ale lumii, munți, păduri, oameni sau bărci, n-ar fi decât locurile rămase libere între multiplele întruchipări ale vidului; lucrurile pun în evidență locul gol care le susține, tot astfel cum puținele cuvinte ale unui *haiku* pun în evidență tăcerea din care s-au născut și în care se reîntorc.[405]

Nu vom face, acum, o expunere amănunțită a tuturor subtilităților care constituie laolaltă doctrina răsăriteană a vidului (*sunya*). Vom atrage doar atenția asupra totalei divergențe dintre această doctrină și orice formă de nihilism. Vidul este, pentru gânditorul oriental, condiția imperios necesară pe care lumea trebuie să o îndeplinească pentru a fi locuibilă și pe care conștiința trebuie să o îndeplinească pentru a putea fi locuită, când îi sună ceasul, de iluminare. A vorbi despre vidul lumii nu înseamnă a vorbi despre relativitatea ei, ci despre extrema ei *disponibilitate*. „Lutul e modelat – spune Lao-tse – pentru a deveni vas; folosul vasului stă însă în golul dinlăuntrul său. Ușile și ferestrele sunt prelucrate pentru a deveni casă; dar folosul casei stă în spațiile goale pe care ea le cuprinde. Şi astfel, în timp ce existența lucrurilor poate fi bună, folositoare ele nu devin decât prin nonexistentul din ele.“[406] Vidul apare astfel drept condiția însăși a deplinătății, drept *pozitivitatea reală*, opusă falsei pozitivități pe care ne-o oferă volumetria lumii. Doctrina vidului nu e preocupată, așadar, să pustiască cosmosul de forme, ci să pustiască de prejudecăți modul în care ni-l reprezentăm de obicei. Pentru a percepe natura ca vid, trebuie să începi prin a o goli de tot ceea ce convențiile vieții zilnice, ale limbajului, ale raționamentului i-au adăugat. Trebuie început deci prin readucerea naturii la stricta ei *fenomenalitate*, adică, de fapt, printr-o reeducare a atitudinii noastre față de ea. Oricât de contrariată s-ar simți inteligența noastră, ceea ce îi cerem e sacrificiul suprem: suspendarea de sine, ne-gândirea (*wu-hsin*). Un adevărat *ideoclasm* se exprimă – cum vedem – în doctrina răsăriteană a vidului, ca punct de plecare al oricărei cunoașteri. Pentru a te integra naturii (cunoscând-o în mod adecvat), trebuie să refuzi sistematic a-ți face din ea „chip gândit“, trebuie să o trăiești, așadar, în mod nearticulat, în virtutea celei mai necorupte spontaneități. Numai în acest fel *sunyata* (vidul, vacuitatea) devine *tathata*, obiect al unei experiențe transformale și

transverbale, dar cu atât mai puternice.

În toate limbile e greu de găsit un echivalent nebarbar pentru acest din urmă termen. În engleză, i s-a spus *suchness*, *thusness* sau *thatness*[407]; în franceză – *quiddité* sau *ipséité*.[408] E vorba, s-ar zice, de o desemnare a *obiectualității nude* a realului, pe care în românește ar trebui s-o numim „acestitate“. *Tathata* se referă, prin urmare, „la lumea așa cum este, neregizată și neparcelată de simbolurile și definițiile gândirii. E un cuvânt care indică concretul și actualul, în opoziție cu abstractul și cu conceptualul“.[409] Apropiat de conținutul său este, întâmplător poate, Hegel, când, dinaintea unui peisaj din împrejurimile Bernei, pare să nu fi spus decât: *Es ist so!* („Asta este!“)[410] Definitivatul, lipsit de sofisticare, al acestei formule, laconismul ei de interjecție sunt mai aproape de esența naturii decât toate descrierile și decât toate analizele din lume. „Asta este!“ înseamnă „asta este asta, și nimic mai mult!“, dar și „asta este tot ce merită spus; orice alt comentariu e inutil“. Dezirabilă e contemplarea fără cuvinte (*Kuan*), identificarea mută cu spectacolul contemplat, abandonul oricărei „rezistențe“ discursive dinaintea lui. S-ar părea, cu alte cuvinte, că în raport cu natura trebuie practicat un soi de *jiu-jitsu* mental: o învingi prin nonrezistență, o lași să-și prelungească energiile asupra ta, o dețiii livrându-i-te. Ceea ce nu înseamnă că te dizolvi anonim în pajiștile ei, ca blocul de sare în apă. Dar, fără a i se opune ca unui radical *altceva*, trebuie să poți intra în ritmul ei respiratoriu, așa cum particularul intră în universal fără a-și pierde specificitatea. Natura antropomorfă și omul physiomorf sunt deopotrivă niște anomalii, niște excese între care pendulăm adesea, tocmai pentru că *ánthropos* și *phýsis* ne apar ca două concepte polar tensionate. Or, în realitate, natura nu e negația eului individual, ci doar expresia lui lărgită, conținătorul și, în același timp, conținutul lui. Omul se poate adresa, de aceea, naturii, cum se adresa Augustin zeului său, în *Confesiuni*…: *continendo imples* „mă umpli, întrucât mă conții“, ești înlăuntrul meu, așa cum e marea într-o navă scufundată: marea e ceea ce este, și nava își păstrează profilul: dar, în penumbra adâncurilor, destinele lor se contopesc.

Pentru a înțelege natura, omul nu trebuie neapărat să o imite, să adopte regimul ei de apariție și funcționare: trebuie doar să înceteze a-și exercita – în perimetrul ei – propriul său regim de funcționare. Lucrul cel mai irațional cu putință e să proiectezi asupra naturii raționalitate de tip uman. Căci natura e raționalitate, dar e raționalitate fără conștiință, e, altfel spus, *spontaneitate*. „E ceva direct și proaspăt în calitatea naturii de a nu fi îngrădită de nimic uman – scrie Suzuki; în asta constă zeiasca ei libertate și creativitate. Natura nu deliberează niciodată, acționează nemijlocit, din sine însăși… În acest sens e divină. «Iraționalitatea» ei transcende dubiile și

ambiguitățile omenescului. Când ne supunem ei sau, mai exact, când o acceptăm ca atare, ne înălțăm dincolo de noi înșine.“[411]

Din punctul de vedere oriental, spontaneitatea naturii nu se lasă captată decât printr-o pictură născută ca subspecie sau ca epifenomen al *caligrafiei*. „Caligrafia – spune Ts'ai Yong (132–192 e.n.) – are drept obârșie spontaneitatea (*tseu-jan*). Când e dată spontaneitatea, Yin și Yang prind a se manifesta. Când Yin și Yang se manifestă, apare și desenul formelor.“[412] Caligrafia e consubstanțială metabolismului cosmic. Nașterea ei e prezidată – după legendă – de „spiritul vântului și al apelor curgătoare“ (*fong-lieu*), în care se exprimă principiul vital însuși (*chen*). Același principiu vital întreține și respirația (*k'i*), de care scrisul și desenul sunt indisolubil legate. E totuna cu a spune că scrisul și desenul numai atunci își ating țelul când știu să reducă efortul și dexteritatea la suplețea candidă a unui act vital cum e respirația. În limbaj zen, artistului i se cere „să picteze nepictând“ sau „să cânte la o lăută fără coarde“.[413] Tehnica plăsmuirii nu e decât tehnica de a controla întâmplarea. În consecință, așa cum gustul celor rafinați preferă – în caligrafie – stilul *ts'ao* (schițat, rapid) stilului *tcheng* (corect), în pictură e preferată maniera prescurtată (*chou*), presupusă a reproduce ceea ce vede sufletul, în vreme ce maniera *mi* (detaliată) nu reproduce decât ceea ce vede trupul.[414] Desenul nu poate fi însă „spontan“ dacă mai întâi privirea n-a fost spontană. „A te lăsa dus fără efort“ (*jen-yun*) e valabil în aceeași măsură pentru ochi ca și pentru mână. În multe texte – în ale lui Chuang-tse, de pildă –, modelul raportării corecte la real e, de aceea, copilul sau, uneori, închinătorul lui Bacchus… La amândoi, inserția în imediat e scutită de orice mijlocire, de orice deformantă autocenzură. La mare distanță de Chuang-tse, Goethe însuși avea același gând. El explica aptitudinea pentru științe a copilului prin aceea că, pentru a observa natura, ți se cere ce numai el deține cu adevărat: „o oarecare calmă puritate a sufletului, care nu trebuie să fie nici tulburat, nici preocupat“.[415] Vidul naturii nu se poate oglindi decât într-o conștiință vidă. Dar din aceste viduri reunite poate rezulta radicala afirmație pe care o conține – de pildă – peisajul extrem-oriental. E, într-adevăr, curios că ori de câte ori e idealizată, adulată în polimorfismul ei, natura sfârșește – asemenea unei iluzii – prin a se destrăma, în timp ce, resimțită ca vid, ca un nicăieri plin de aluzii, ea se instalează în experiența noastră în tot ce are mai adevărat și mai eliberator.

Numai în identitatea dintre imediatețea naturii și extrema disponibilitate a conștiinței, agasanta dihotomie europeană „subiect–obiect“ dispare. Şi nu dispare – cum se întâmplă uneori și în Europa – prin reducerea unui termen la celălalt. Are loc mai degrabă o ieșire din sine a amândurora, o deschidere a lor către orizontul absorbant al Totalității, în care contrariile se împerechează. Din perspectiva unui

real plin de disparate multiple, Totalitatea apare, e drept, adesea ca vid. Dar vidul acesta nu e neantul, ci nesfârșita posibilitate, universalul din care se hrănește orice manifestare. Herbert Kühn a știut să rezume aceste nuanțe prin două mituri caracteristice: mitul lui Pygmalion, pe de o parte, și acela al lui Wu-tao-tse, pe de alta.[416] Povestea lui Pygmalion o știm. Prin puterile înduioșatei Venere, statuia pe care el o modelase a ieșit din lumea ei și a intrat în lumea creatorului ei. Mineralitatea a devenit umanitate. Opera a devenit om. E o împrejurare tipică pentru mentalitatea europeană. Despre Wu-tao-tse se spune însă că, după ce a pictat un peisaj pe un perete, a intrat în pictura sa, dispărând apoi cu ea odată. Omul a devenit operă. Şi amândouă au dispărut. Au realizat condiția vidului. Pentru aceasta, creatorul a fost acela care a trebuit să iasă din lumea lui pentru a se pierde în lumea plăsmuirii sale. A devenit astfel Wu-tao-tse natură? Nu. Căci atunci soluția sa n-ar fi decât simpla răsturnare a ecuației europene (natura devenind om). În fapt, și Wu-tao-tse, și natura au devenit altceva, unindu-se în primordialitatea robustă a nemanifestării. În spiritul acestor considerații, trebuie să parcurgem un text cum este cel atribuit pictorului Song-Ti, de la sfârșitul veacului al XI-lea: „Dacă spiritul se reculege în sine, ceea ce e înalt va alcătui munții, și ceea ce e coborât va alcătui apele. Ceea ce e adâncit va alcătui văile, și ceea ce e sfâșiat – torentele. Ceea ce e limpede va alcătui primul plan, și ceea ce e întunecos va alcătui depărtarea. Sub supravegherea spiritului și mulțumită activității ideii creatoare (*chen-ling yi-tsao*), se vor ivi apoi – cu iuțeala fulgerului – și siluetele (*siang*) a tot ceea ce acest peisaj cuprinde: oameni, animale, plante și arbori, ființe zburătoare și mișcătoare. După ce toate acestea s-au întipărit asupra văzului, pensula se va lăsa purtată de bunul-plac al gândirii: apoi, în tăcerea contemplației, prin intuiție simpatetică (*chen-huei*), peisajul își va găsi chipul în adevărul său spontan, modelat parcă de natura însăși (*t'ien*), și nu de om. E ceea ce se cheamă o pictură vie.“[417] Un asemenea text nu e bine citit dacă e luat drept argument al prezenței naturii în spațiul interior al omului. Nu asistăm aici la simpla convertire a omului în natură, ci la transfigurarea simultană a fiecăruia dintre termeni prin celălalt. Omul care, aplecat asupra lui însuși, vede peisaje și-a ieșit din sine, după cum natura care se poate percepe cu ochii închiși ai contemplației a ieșit și ea din condiția ei obișnuită. Omul a devenit un loc al naturii, în același moment în care natura a devenit un semn al omului. Ca într-o alergare perpetuă, în care pozițiile celor doi alergători se schimbă mereu și, odată cu ele, chipurile lor înseși.

Se pare că maeștrii zen, când se întâlnesc, se întreabă unii pe alții: „Care îți e locul (mediul, peisajul)? Care îți e câmpul (*kyšgai*), trupul lărgit?“[418] Ca și cum, pentru a-l cunoaște pe celălalt, nu de el trebuie

să întrebi, ci de natura pe care el o înființează în jurul său, prin simpla lui prezență. *Kyšgai* (sanscr. *gocara*) e „atmosfera sufletească“ a fiecăruia, cea care, materializată, ar da un anumit tip de peisaj. În românește, întrebarea maeștrilor zen ar suna poate astfel: „Cum stai?“, „În ce duh te miști?“, „De unde să te iau spiritualmente?“, „Ce loc porți cu tine?“. Că în întrebări ca acestea nici omul nu e luat drept ceea ce e luat de obicei, nici peisajul nu e peisaj pur și simplu, nu mai e nevoie să demonstrăm. Oricum, ceea ce avem de câștigat zăbovind o clipă în limitele ideologiei orientale este spulberarea drasticei alternative „om–natură“, din care Europa, Europa modernă mai cu seamă, nu se poate smulge. Uneori, saturată de eșecurile omului, ea proclamă întoarcerea la natură, alteori, excedată de naivitatea frustă și de inconfortul elementelor, ea se regrupează în omenesc. Acestui sărăcăcios exclusivism, Wu-tao-tse îi opune perspectiva unei infinite libertăți. Natura nu e replica fatală a omului, și omul nu e replica fatală a naturii. Pentru fiecare dintre cei doi termeni, celălalt nu e decât *prilejul* unei necruțătoare lămuriri cu sine și cu rosturile sale ultime.

*

S-a văzut totuși că greșeala noastră nu e întotdeauna aceea de a acorda naturii prea mult, idealizând-o, neînțelegând „vidul“ din ea, postulând-o ca alternativă optimală. De multe ori, îi acordăm, dimpotrivă, prea puțin: o tratăm ca pe antipodul absolut al spiritului, ca pe o capcană a lui. Şi, dacă în împrejurările la care ne-am referit mai sus pierdeam intuiția naturii, orbiți de lumina feerică pe care o proiectam asupra ei, acum n-o percepem de prea mult întuneric. Înlocuim, cu alte cuvinte, romanța „întoarcerii la natură“ cu marșul „învingerii“, al „supunerii“ ei. Sub entuziasmul acestui marș se ascunde răceala teoretică a gândirii europene în varianta ei postkantiană. Datorită lui Kant, interpretarea antropomorfizantă a naturii a putut căpăta un însemnat prestigiu speculativ. Stabilind că experiența lumii înconjurătoare nu ne e îngăduită decât dinăuntrul unor categorii apriorice ale conștiinței, el lăsa drum liber ideii potrivit căreia natura – în întregul ei – nu e decât ceea ce noi investim în ea. E adevărat, „conștiința în genere“ (*das Bewusstsein überhaupt*) de care vorbește Kant nu e neapărat antropomorfă și, cu atât mai puțin, subiectivă. Dar fără Kant n-ar fi fost posibil în veacul al XX-lea Cassirer, după care, vorbind despre natură, noi nu vorbim despre ceva real, ci doar despre *simbolul naturii*, așa cum s-a constituit el de-a lungul vremii prin exercițiul cunoașterii omenești. Minoratul naturii în raport cu omul, dependența ei de facultățile spiritului s-au afirmat tot mai dogmatic și în istoria esteticii. La Kant, „frumosul natural“ era încă ușor conciliabil cu concepția clasică despre frumos. Odată cu Hegel, frumosul natural apare însă devolarizat, prozaic. Pusă – în chip

samavolnic – în antiteză cu arta, natura e etichetată ca insuficientă: un simplu stimulent, un simplu punct de plecare pentru dobândirea desăvârșirii estetice. „Frumusețea naturii – proclama Hegel – apare ca una ce e subordonată.“ E „frumusețe imperfectă“.[419] O spusese, de altfel, înaintea lui, Schelling, care excludea dintre preocupările esteticii tot ce nu se referea la „filozofia artei“. Şi aveau să o spună, după el, nenumărați alții, până la Croce: „Fără intuiții estetice precedente ale imaginației, natura nu ne poate dezvălui nici una. În fața frumuseții naturale, omul este chiar miticul Narcis la izvor.“[420] În aceeași direcție – deși cu nuanțări specifice – avansează și demonstrațiile lui Georg Lukács. El constată că „orice trăire a unei «frumuseți naturale» are la bază o etapă a supunerii naturii sub dominația omului socializat“. Trăirile de acest gen constituie – în totalitatea lor – „un contrapol al reflectării dezantropomorfizante a naturii în sine, în tehnică și în științele naturii“.[421] Privită drept consemnare obiectivă a unei stări de fapt, observația lui Lukács e justă.[422] Se pune însă întrebarea dacă starea de fapt analizată e și legitimă. Dacă, adică, trebuie să acceptăm ca pe o fatalitate percepția socializată a naturii; dacă nu cumva trebuie să facem efortul, fie și cu titlu strategic și temporar, de a ne raporta la ea cu un spor de umilitate: ca la un dat care, în definitiv, nu s-a născut pentru a atârna atavic de măruntaiele civilizației noastre. Vorbind despre „transferul de substanță dintre societate și natură“ (*der Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur*), Marx însuși acorda, în fond, mai mult naturii decât pare să îi acorde Lukács. Căci invoca un transfer biunivoc, în care natura are de spus un cuvânt al ei distinct, inconfundabil.

Mai consecvent dialectică, în această privință, tocmai prin distanțele pe care și le ia față de unele excese hegeliene, ni se pare gândirea lui Theodor W. Adorno. El deplânge, cu îndreptățire, eludarea teoriei frumosului natural în estetica de după Schelling. Iar în cuvântul lui Hegel potrivit căruia frumosul artistic e de definit prin negație, ca un fenomen compensatoriu față de precaritatea frumosului natural, Adorno nu găsește decât implicația unui singur adevăr: anume că „natura, câtă vreme e considerată doar ca o contraparte a societății, nu e încă decât ceea ce apare“[423] și nu poate apărea în adevărata ei lumină. Istoria omului se reflectă, inevitabil, în natură (și în percepția naturii), dar, până la urmă, nici aglomerarea istoricității, nici subiectivitatea individului izolat nu explică amploarea obiectivității ei. „Frumosul natural – insistă Adorno – indică tocmai preeminența, *întâietatea obiectului* în cadrul experienței subiective (*der Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung*).“[424]

Conștient de abuzurile în care sucombă interpretarea antropocentrică a naturii este, de-a lungul unor pagini de superior bun-simț, Nicolai Hartmann. El sugerează că tema „frumosului

natural“ pune mai curând probleme de filozofie a naturii („aflată, astăzi încă, într-o situație foarte proastă“[425]) decât de estetică în sens tradițional. Dacă în trăirea naturii se poate vorbi de plăcere, e vorba de o plăcere paraestetică, derivată din satisfacerea unor „sentimente vitale“.[426] Fraza amintește de Schopenhauer, sensibil și el la efectele terapeutice ale contemplării unei priveliști.[427] Refuzul livrescului, al afectării culturale, dublat de o genuină nevoie de spontaneitate dinaintea naturii sunt, la Hartmann, evidente. Iată un pasaj referitor la personajul pedant, care abordează peisajul din unghiul ticurilor sale estetizante: „Ochiul lui pătrunde în natură prin prisma istoriei artei; lui îi lipsește atitudinea naturală față de peisaj. Altfel stau lucrurile când ne apropiem, nedeformați, de bogăția formelor și a culorilor pe care o prezintă în nesfârșite imagini aspectul pământului.“[428] Din păcate, în cuprinsul aceleiași pagini, Hartmann se dezminte. Eliberat – în contactul cu natura – de antropomorfismul „deformator“ al culturii artistice, el cade în antropomorfismul – presărat de banalități retorice – al unui eticism discutabil: „La toate acestea, se adaugă însă viața omenească risipită în ferme și sate izolate, în masa peisajului; mărturie a luptei omului cu violența naturii și cu ceea ce îi este dat dintr-însa.“ Hartmann nu și-a putut păstra, prin urmare, până la capăt, autonomia față de prejudecățile tradiției spirituale din care făcea parte. A simțit și el nevoia să strecoare în imaginea feminin-pasivă a naturii fapta virilă a umanității. O dată mai mult se confirmă, cu acest prilej, ceea ce a făcut obiectul primului capitol al cărții de față: tendința tipic europeană de a echivala natura cu feminitatea, de a condamna, așadar, natura la un destin anex, care are de partea lui farmecul, fecunditatea și ispita, dar nu inițiativa autonomă, gravitatea și forța. Polaritatea „feminin–masculin“, care nu e decât o variantă de camuflaj a polarității „subiect–obiect“, e transgresată de peisajul chinez prin însăși denumirea, așadar prin însuși principiul lui. Într-adevăr, peisajului i se spune, în China, *shan-shui*, adică, în traducere, „munte-apă“. Apa este pasivitatea, orizontalul, femininul (*Yin*), muntele este activitatea, verticalul, masculinul (*Yang*). În asemenea măsură preocuparea surprinderii ambelor aspecte ale naturii e inerentă mentalității extrem-orientale, încât ea se reflectă și în indicațiile de tehnică propriu-zisă a stampei. Perspectival vorbind, primul plan e locul masculinului, în vreme ce adâncimile sunt expresia feminității. „Dacă se folosește pensula – spune un text – pentru a transcrie corpul subiectului și tușul pentru a opera separarea dintre Yin și Yang, peisajul va fi, prin pensulă și tuș, întru totul realizat. Dacă se lucrează cu pensula, dar fără tuș, ductul liniilor va fi vădit, dar opera va fi lipsită de spontaneitate. Dacă se lucrează cu tușul fără pensulă, urmele liniilor vor dispărea, dar atmosfera picturii va fi prea instabilă.“[429] Cu alte cuvinte, pata fără desen e prea vagă, iar desenul

fără pată e prea sec. Reușita imaginii depinde, întotdeauna, de buna proporție dintre cele două, de echitabila concertare a masculinului cu femininul. Vom conchide că *reproducerea ideală a naturii presupune, ca pe o necesitate, sesizarea androginității ei*. Iar androginitatea e un semn al originarului. Așa încât, de câte ori am dezvoltat, în această carte, tema naturii primordiale[430], a naturii care e mai ea însăși în simplitatea macroscopică a pustiurilor decât în volubilitatea toropitoare a vegetației, am avut drept model arhetipul androginității, al sfericei nediferențieri din care a purces totul. Natura e prezența între noi a acestui arhetip. E un mit viu. Așa stând lucrurile, nu greșim spunând că atitudinea cea mai înțeleaptă pe care trebuie să o avem când ne aflăm în natură e aceea a unui călător care străbate mituri. Şi dacă, în paginile din urmă, am recurs mereu la idei și formule orientale e numai pentru că gândirea orientală și-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea. Europei nu i-a fost întotdeauna străin acest gust și e preferabil să-l regăsească pornind de la propriile ei tradiții. Orientul e menționat aici doar ca experiență stimulatoare, și nicidecum ca soluție, ca reper absolut. Meditațiile taoiste asupra vidului, intuiția androginității naturii, exaltarea spontaneității și fascinația nondualității originare vor fi apărând, uneori, europeanului într-o lumină stranie… La o privire mai atentă, înțelegem însă că nu suntem în situația de a ne asuma gânduri ca acestea ca pe niște noutăți dificile; suntem în situația de a ni le reaminti.

*

De la un anumit moment înainte, orice problemă a spiritului trebuie respectată – pentru a rămâne modelatoare – în problematicul ei. N-am avut, de aceea, intenția să reducem problema naturii la conture geometric decupabile. N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, așezând asupra peisajului văzut și a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a reflexivității. Ni s-a întâmplat, uneori, ceea ce ni se întâmplă tuturora când, de pildă, vrem să privim noaptea o stea minusculă: de îndată ce o contemplăm direct, o pierdem din vedere; privind, în schimb, alături de ea, o percepem vag, licărind, întunecându-se și licărind iarăși, fără a ne îngădui să o fixăm mai mult decât o clipă. Cu aceeași imprevizibilă intermitență am perceput, în natură, peisajul atemporal pe care ea îl ascunde. Cum arată peisajul acesta nu e ușor de spus. Şi, oricum, n-am reușit să o spunem noi înșine mai bine, decât un pasaj, ca acesta, din *Śurangama Sutra*[431]: „Feluritele înfățișări ale munților, apelor, stâncilor și plantelor, ale tuturor lucrurilor din care este alcătuită lumea experienței noastre zilnice se contopesc unele cu altele și se destramă apoi, până nu mai rămâne din ele decât senzația indescriptibilă a unității originare; aceasta nu are nimic monoton și înghețat în sine, ci

vibrează de pulsul luminii și al vieții, pătrunsă de o armonie ale cărei sunete cresc și descresc melodios, întrețesându-se laolaltă și risipindu-se iarăși, până ce se pierd cu totul în marea liniște.“

Note

405. Herbert Kühn găsește și în arta europeană un echivalent posibil al spațiului vid din peisajele extrem-orientale: este *fondul de aur* al imaginilor religioase, înțeles ca suprasaturație a spiritului, ca o condensare a absolutului. Doar că în Europa absolutul e mereu *jenseitig* („transcendent“), în vreme ce în China el e *diesseitig* („imanent“). Cf. H. Kühn, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948, p. 50.

406. Citat de Laurence Binyon în *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935), p. 77.

407. Cf. Alan W. Watts, *The Way of Zen*, London, 1974 (ed. I, 1957), p. 87.

408. Cf. Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Paris, 1972 (ed. I, 1940), vol. III, p. 337.

409. Cf. Alan W. Watts, *op. cit.*, pp. 88 și urm.

410. *Apud* Dominique Dubarle. Cf. antologia *L'Homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974, p. 63.

411. D. T. Suzuki, *The Role of Nature in Zen Buddhism*, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, p. 297.

412. Cf. *P'ei-wen tchai chou-houa p'ou*, cap. 3, p. 1a, *apud* Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963, p. 19.

413. Alan Watts, *op. cit.*, p. 198.

414. Cf. N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, pp. 36, 59, 191, 221 și urm.

415. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, trad. rom. Lazăr Iliescu, București, 1965, p. 525.

416. H. Kühn, *op. cit.*, p. 45.

417. Cf. *Mong-k'i pi-t'an*, cap. 17, p. 109, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 192.

418. Cf. Suzuki, *The Role of Nature…*, p. 312.

419. Cf. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. rom. D. D. Roșca, București, 1966, vol. I, pp. 149 și urm.

420. Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, trad. rom. D. Trancă, București, 1970 (ed. I orig., 1902), p. 169.

421. Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, trad. rom. D. P. Fuhrmann și H. R. Radian, București, 1974, p. 592.

422. Cf., pentru aprofundarea gândirii lui Lukács, substanțialul studiu introductiv al lui N. Tertulian la ediția românească a *Esteticii*, citată mai sus (pp. 5–74).

423. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch), pp. 103–104.

424. *Ibidem*, p. 111.

425. Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. rom. Const. Floru, București, 1974 (ed. I orig., 1953), p. 25.

426. *Ibidem*, p. 159. Cf. și p. 165.

427. „O priveliște frumoasă din natură este, așadar – spunea Schopenhauer –, un *kathartikon* al minții“. Cf. „Observații răzlețe despre frumosul în natură“, în A. Schopenhauer, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, București, 1974, p. 40.

428. N. Hartmann, *op. cit.*, p. 167.

429. Cf. *Wang che hua-yuan*, cap. 2, *apud* N. Vandier-Nicolas, *op. cit.*, p. 224.

430. Cf. *supra*, pp. 36, 119, 122–123, 153–155.

431. Śrangama Stra, *apud* Lama Anagarika Govinda, *Der Weg der weissen Wolken*, Bern–München–Wien, 1978 (ed. I engleză, 1966), pp. 28–29.

Bibliografie

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (cap. „Das Naturschöne“, pp. 97–122).

Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, trad. rom. Alex. Baciu, București, 1969 (ed. I orig., 1926), cartea a VIII-a, 10 („Despre peisaj“).

Alfassa, P., „Poussin et le paysage“, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, I.

Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, London, 1790.

Argan, Giulio Carlo, *L'arte moderna, 1770–1970*, Roma, 1970.

Aristotel, *Metafizica*, trad. rom. Şt. Bezdechi, București, 1965, cartea a V-a (Δ), cap. 4.

——, *Fizica*, trad. rom. N. I. Barbu, București, 1966, partea I, cartea a II-a.

Armenter, F., *L'Illusion du mouvement dans le paysage*, Paris, 1907.

Arndt, Karl, „Frühe Landschaftszeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä.“, în *Pantheon*, XXV, 1967.

Assunto, Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, 1963.

Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, 1932.

——, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942.

——, *L'Air et les songes*, Paris, 1943.

——, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948.

——, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, 1948.

——, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1958.

Badt, Kurt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin, 1960.

Baer, Rudolf, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, München, 1930.

Baldass, Ludwig van, „Die niederländische Landschaftsmalerei von Patenier bis Bruegel“, în *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhaus in Wien*, XXXIV, 1918.

Baltrusaitis, Jurgis, *Aberații. Patru eseuri privind legenda formelor*, trad. rom. Paul Teodorescu, București, 1972 (ed. I orig., 1957), cap. „Grădini și țări de vis“, pp. 96–119.

Barbier, C. P., *William Gilpin. His Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, 1963.

Bartsch, Juliane, *Figur und Landschaft. Eine Untersuchung ihrer Beziehungsformen im italienischen Kunstbereich des 16. und 17. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg, 1934.

Basuradschi, F., *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. und III. Jahrtausends*, Basel, f.a.

Beenken, Hermann, „Die Landschaftsschau Jacob van Ruysdaels“, în *Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, trad. rom. D. Țepeneag, București, 1970 (ed. I orig., 1939).

Behling, L., *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1957.

——, *Die Pfanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, 1964.

Bengtsson, Åke, „Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland: 1610–1625“, în *Figura*, III, Stockholm, 1952.

Bentsson, A., Omberg, H., „Structural Changes in Dutch Seventeenth Century Landscape, Still-life, Genre and Architecture Painting“, în *Figura*, I, 1951.

Beyer, Oskar, *Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister*, Berlin, 1922.

Bialostocki, Jan, *Bruegel pejzazysta*, Poznan´, 1956.

——, „The Renaissance Concept of Nature and Antiquity“, în *Studies in Western Art*, II, Princeton, 1963, pp. 19–41.

——, „Problema manierismului și peisagistica din Țările de Jos“, în *O istorie a teoriilor despre artă*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, București, 1977, pp. 260–278.

Biese, Alfred, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926.

Binyon, Laurence, *The Spirit of Man in Asian Art*, New York, 1965 (ed. I, 1935).

——, *English Watercolours*, London, 1944.

Blaga, Lucian, „Elogiul satului românesc“, în Academia Română, *Discursuri de recepție*, LXXI, București, 1937.

——, *Trilogia culturii*, București, 1969 (ed. I, 1944).

Blunt, Anthony, „The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin“, în *Journal*

of the Warburg and Courtould Institutes, vol. 7 (1944).
Bogdan, Radu, *Andreescu*, vol. I, București, 1970.
Böheim, J., „Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance“ (*Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 46), Leipzig–Berlin, 1934.
Borchardt, Rudolf, „Die Wilde Blume und die Kulturpflanze“, în *Antaios*, vol. III (1961–1962).
Börsch-Supan, Eva, *Garten-, Landschafts-, Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin, 1967.
Börsch-Supan, Helmut, *Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich*, Diss. München, 1960.
Börsch-Supan, Helmut și Karl Wilhelm, Jähnig, *Caspar David Friedrich*, München, 1973.
Bottari, St., „La visione della natura nella pittura veneziana del Quattrocento“, în *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Veneția, 1963.
Bouret, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Neuchâtel, 1972.
Bowie, Henry P., *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco, 1911.
Boyer, Ch., „La notion de nature chez St. Augustin“, în *Doctor communis*, VIII (1955), pp. 65–76.
Brandt, Hermann, *Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert*, Strassburg, 1912.
Bridges, Robert S., „Pictorial. Picturesque. Romantic. Grotesque. Classical“, în *Society for Pure English*, tract. nr. XV, Oxford, 1923, pp. 15–21.
Briganti, G., *Glanzvolles Europa. Berühmte Veduten und Reiseberichte des 18. Jahrhunderts*, München, 1969.
Brinckman, A. E., „Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei“, în *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, nr. 69, Strassburg, 1906.
Broglie, De, „De notione Augustiniana naturae“, app. 1 în *De bono ultimo humanae vitae*, Paris, 1948, pp. 229–237.
Bruyne, Edgar de, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946.
Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, trad. rom. N. Balotă și Gh. Ciorogaru, 2 vol., București, 1969.
Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, 1621, ed. nouă, 3 vol., London, New York, 1932.
Buscaroli, Rezio, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935.

Cahill, James, *Chinese Painting*, New York, 1960.
Carus, Carl Gustav, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Leipzig, 1831.
Castell, Robert, *Villas of the Ancients*, London, 1728.
Castro, Augusto de, *Sant'Antonio nell'arte*, Napoli, 1932.
Chabanon, Michel-Paul-Gui de, *Epître sur la manie des jardins anglais*, 1775.
Chambers, William, *Dissertation on Oriental Gardening*, London, 1772.
Charlier, G., *Le sentiment de la nature chez les romantiques français 1762–1830*, Bruxelles, 1912.
Chenu, Roselyne (ed.), *L'Homme moderne et son image de la nature*, Neuchâtel, 1974.
Chiang, Yee, *The Chinese Eye*, London, 1936.
——, *Chinese Calligraphy*, London, 1938.
Chou, Ling, *Introduction au paysage chinois*, în *Phoebus*, II (1949), nr. 3.
Clark, H. F., „Eighteenth Century Elysiums. The Role of «Association» in the Landscape Movement“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 6 (1943).
Clark, Kenneth, *Arta peisajului*, trad. rom. Eugen Filotti, București, 1969 (ed. I orig., 1949).
Claudel, Paul, *La Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*, Paris, 1967.
Closs, H., „The Visionary Landscape“, în *The Aryan Path*, Bombay, mai, 1953.
Cohn, W., *Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei*, Berlin, 1908.
——, *Chinese Painting*, London, 1948.
Comarnescu, Petru, „Om, Natură și Dumnezeu în plastica românească“, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 1, ianuarie, 1943, pp. 129–140.
Contag, Victoria, „The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures“, în *Archives of the Chinese Art Society of America*, VI (1952).
Conway, F., *Giorgione. A New Study of his Art as a Landscape Painter*, London, 1929.
Cordier, Henri, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910.
Corell, J. K., *Under the Seal of Sesshû*, New York, 1941.
Cornea, Andrei, *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977.
Cornish, Vaughan, *Scenery and the Sense of Sight*, Cambridge, 1935.

Coste, J. B., *Cours d'études de paysage*, Paris, 1809.
Couture, *Paysage: entretiens d'atelier*, Paris, 1869.
Cozens, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London, 1785.
Creția, Petru, „Despre exotism", în *Secolul XX*, nr. 7/1973.
Crisp, F., *Mediaeval Gardens*, London, 1924.
Croce, Benedetto, *Breviar de estetică, Estetica in nuce*, trad. rom. Eugen Costescu, București, 1971.
——, *Estetica*, trad. rom. Dumitru Trancă, București, 1970 (ed. I orig., 1902).
Cullen, Thomas Gordon, *Townscape*, London, 1961.
Curten, M., *Essai sur les jardins*, Paris, 1807.
Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. rom. Adolf Armbruster, București, 1970.
Czempiel, C., *Das Romantische und Realistische Landschaftsbild in Frankreich. Analyse und Vergleich*, Diss. Berlin, 1956.

Daniélou, J., „Terre et Paradis chez les Pères de l'Église", în *Eranos- Jahrbuch*, vol. XXII, 1953, pp. 433–472.
Dauzat, A., *Le Sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914.
Dawson, Chr. M., *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, New Haven, 1944.
Delille, Abbé, *Les Jardins*, 1782.
Dempsey, Charles, „The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 29 (1966), pp. 219–249.
Deperthes (De Perthes), J. B., *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, 1818.
Diez, Ernst, *Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei*, Wien, 1943.
Dorbec, Prosper, *L'Art du paysage en France*, Paris, 1925.
Dorival, Bernard, „Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVIIe siècle", în *Revue des arts*, 3, 1953.
Dracopol-Ispir, Lucia, *Clasicii peisajului de la Fontainebleau și influența lor asupra picturii românești*, București, 1935.
Dragone, A., *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, 1947.
Drost, Willy, „Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern, gezeigt an der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts", în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XV, 1921.
Dumont, P. E., *Some Meanings of „Nature"*, în A. O. Lovejoy, G. Boas, *Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, I, New York, 1965, pp. 447–456.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, București, 1977.

Eimer, G., *Caspar David Friedrich und die Gotik*, Hamburg, 1963.
Eisen, Richard, *Die deutsche Landschaftsmalerei des Spätbarock*, Diss. Würzburg, 1936.
Eisler, Max, *Rembrandt als Landschafter*, München, 1918.
Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949.
Erdberg, Eleanor von, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge, Mass., 1936.
Étienne, Robert, *Viața cotidiană la Pompei*, trad. rom. Horia Vasilescu, București, 1970, cap. „Case și grădini", pp. 245–283.

Fiensch, G., *Die Anfänge des deutschen Landschaftsbildes. Studien zur Kunstform*, Münster, 1955.
Fiodorov-Davâdov, Aleksei Aleksandrovici, *Russkii peizaj (XVII–XIX)*, Moskva, 1953.
Fischer, Otto, „Die Entwicklung der Raumdarstellung in der Chinesischen Kunst", în *Ostasiatische Zeitschrift*, II, 1913–1914.
——, *Chinesische Landschaftsmalerei*, München, 1921.
——, *David Caspar Friedrich und die romantische Landschaft*, Stuttgart, 1922.
Fitzgerald, Mary Margaret, *First Follow Nature. Primitivism in English Poetry 1725–1750*, New York, 1947.
Flemming, Willi, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Halle, 1931.

Francastel, Pierre, *Impresionismul*, trad. rom. Radu Pontbriand, București, 1978 (ed. I orig., 1937).
——, *Pictură și societate*, trad. rom. Virgil Florea, București, 1970 (ed. I orig., 1965).
Franz, Heinrich Gerhard, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 vol., Graz, 1969.
Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Leyden–Brussels, 1973 (ed. I germană, 1924–1937).
——, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, 1947.
——, *De la van Eyck la Bruegel*, trad. rom. Florin Ionescu, București, 1975 (ed. I orig., 1956).
Fromentin, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois, Belgique–Hollande*, Paris, 1965 (ed. I, 1876).
Frunzetti, Ion, „Bacovia și Andreescu, o coincidență de destine și expresie", în *Universul literar*, 1941, noiembrie 29, p. 6.
——, „Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu", în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1/1961, pp. 83–117.
——, „Peisajul flamand în Muzeul Brukenthal", în *Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, București, 1961, pp. 237–264.
Gage, John, „Turner and the Picturesque", în *Burlington Magazine*, vol. 107, 1965, pp. 16–26; 75–81.
Gantner, Joseph, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958.
Ganzenmüller, W., „Das Naturgefühl im Mittelalter, în *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, vol. 18, Leipzig–Berlin, 1914.
Gaunt, William, *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*, London, 1937.
Geese, Walter, *Der Heroische Landschaft von Koch bis Böcklin*, Strasbourg, 1930.
Gerson, H., „Dutch Landscape", în *Burlington Magazine*, XCV, 1953.
Gerstenberg, Kurt, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle, 1923.
Gessner, Salomon, *Brief über Landschaftsmalerey an Herrn Fuesslin*, Zürich, 1772.
Ghyka, Matila, C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*, Paris, 1927.
Giardini, A. V., E. Baggio, *Paesaggi della pittura italiana*, Milano, 1953.
Gilbert, Josiah, *Landscape in Art before Claude and Salvator*, London, 1885.
Gilbert, Katharine Everett și Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, trad. rom. Sorin Mărculescu, București, 1972 (ed. I orig., 1939; ed. a II-a orig. revăzută și adăugită, 1953).
Gilpin, William, *Essay on Prints*, London, 1768.
——, *Observations on the Western Parts of England*, London, 1798.
Glück, Gustav, *Die Landschaften von P. P. Rubens*, Wien, 1945.
Goethe, J. W. von, *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände*, 1832.
Goldschmidt, Werner, *Die Landschaftsbriefe des Carl Gustav Carus; ihre Bedeutung für die theorie der romantischen Landschaftsmalerei*, Diss. Rostock, 1935.
Goncourt, E. de, *Hokusaï. L'Art japonais au XVIIIe siècle*, Paris, 1896.
Gombrich, Ernst H., *Artă și iluzie*, trad. rom. D. Mazilu, București, 1973 (ed. I orig., 1959).
——, „The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", în *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp. 107–122.
Gothein, M. L., *Die Geschichte der Gartenkunst*, 2 vol., Jena, 1914.
Graf, Arturo, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, 1911.
Gramm, Joseph, *Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1912.
Grand-Carteret, John, *La Montagne à travers les âges*, 2 vol., Grenoble și Montiers, 1903.
Grant, H. M., *A Chronological History of the Old English Landscape Painters (in Oil)*, London, 1926.
Gregory, T., „L'Idea di natura nella filosofia medioevale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele. Il secolo XII", în *Filosofia, Natura, Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 27–65.
Greindl, Edith, „La Conception du paysage chez Alexandre Keirincx, în Annuaire du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers", 1942–1947.
Grenier, J., „Le grand hasard de la nature, în Preuves", iulie, 1961.
Grigson, G., *Nature, Landscape and Romanticism*, London, 1959.
Grimal, Pierre, *Civilizația romană*, trad. rom. Eugen Cizek, 2 vol., București, 1973.

Grosse, Ernst, *Die Ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin, 1923.
Grosse, Rolf, *Die holländische Landschaftskunst um 1600 bis 1650*, Berlin–Leipzig, 1925.
Grund, Barbara, *Probleme der Raumgestaltung in der Landschaftsdarstellung der deutschen Tafelmalerei vor Dürer*, Diss. Breslau, 1934.
Guardini, Romano, *Briefe vom Comer See*, Mainz, 1953.
Guénon, René, *Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, 1970 (ed. I, 1945).
Guérin, J., *La Chinoiserie en Europe au XVIII siècle*, Paris, 1911.
Guthmann, J., *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael*, Leipzig, 1902.

Hackert, Philipp, *Fragmente über Landschaftsmalerei*, 1797.
Haendecke, Berthold, „Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXX, 1907.
Hamerton, Gilbert, *Landscape*, London, 1885.
Hannebo, Dieter și Alfred Hoffmann, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, 3 vol., 1963.
Hartmann, Nicolai, *Estetica*, trad. rom. Constantin Floru, București, 1974 (ed. I orig., 1953), partea I, secțiunea III, cap. 9, 10.
Haskell, Francis, „Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 23 (1960).
Hasumi, T., *Zen in Japanese Art*, London, 1962.
Haumann, J., *Das Oberitalienische Landschaftsbild des Settecento*, Strasbourg, 1927.
Hausmann, Manfred, *Geheimnis einer Landschaft Worpswede*, Berlin, 1940.
Havelaar, J., *De nederlandsche Landschapkunst*, Amsterdam, 1931.
Hawes, Louis, „Constable's Sky Sketches", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 32 (1969).
Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, 2 vol., trad. rom. D. D. Roșca, București, 1966 (ed. I orig., 1837, 1838). Cf., în special, vol. I, partea I, cap. II („Frumosul în natură").
Heinemann, Margret, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Diss. Bonn, 1910.
Heisenberg, Werner, *La Nature dans la physique contemporaine*, Paris, 1962.
Henrici, Irene, *Die Landschaft des unendlichen Raumes*, Diss. Münster, 1936.
Hermann, Ch. Th., *Essai sur le paysage*, St. Petersbourg, 1800.
Herrmann, Herbert, *Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des P. P. Rubens*, Berlin, 1936.
Herzberg, Günther, *Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*, 1944.
Hipple Jr., John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.
Hoerner, Margarete, „Die Naturanschauung des Spätbarock in Literatur und bildende Kunst", în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931.
Hofer, Paul, *Die Italienische Landschaft im 16. Jahrhundert*, Berna, 1946.
Holman, S. M. J., *Nature-Imagery in the Works of St. Augustin*, Washington, 1931.
Holmes, Sir C. J., *Constable and His Influence on Landscape Painting*, Westminster, 1902.
Huch, Ricarda, *Romantismul german*, trad. rom. Viorica Nișcov, București, 1974 (ed. I orig., 1899, 1902).
Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. H. R. Radian, București, 1970 (ed. I orig., 1919).
Humboldt, Alex. von, „Anregungsmittel zum Naturstudium. Die Landschaftsmalerei", în *Kosmos*, vol. 2, 1847.
Hunt, John, Dixon și Peter Willis, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620–1820*, London, 1975.
Huscher, Herbert, *Über Eigenart und Ursprung des englischen Naturgefühls*, Leipzig, 1929.
Hussey, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, 1927.
Huth, Hans, „The American and Nature", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).
Hyams, Edward, *A History of Gardens and Gardening*, London, 1971.

Jahn, J., „Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Landschaftsmalerei", în *Forschung und Fortschritte*, 41, 1967.
Jamot, P., *Sur la naissance du paysage dans l'art moderne: du paysage abstrait au paysage humaniste*, Paris, 1938.

Jan, E. von, *Die Landschaft des französischen Menschen*, Weimar, 1935.
Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, 1963.
Jongh, J. de, *Die holländische Landschaftsmalerei; ihre Entstehung und Entwicklung*, Berlin, 1905.

Kaiser, Konrad, *Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei*, 1970.
Kaemmerer, Ludwig, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers*, Diss. Leipzig, 1886.
Kallab, Wolfgang, „Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung", în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXI (1900), pp. 1–90.
Kammerer, Friedrich, *Studien zur Geschichte des Landschaftgefühls in der deutschen Dichtung des frühen 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1909.
Kemp, Wolfgang, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss. Frankfurt am Main, 1973.
Kerényi, Karl, „Die Göttin Natur", în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XIV, 1946, pp. 39–86.
Kiel, Hanna, Dario Neri, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Firenze, 1952.
Kierkegaard, Søren, *Le Concept de l'angoisse*, Paris, 1935 (ed. I orig., 1844).
Klatt, Georg, „Über Landschaftsschilderung", în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1922.
Klibansky, R., E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge, 1964.
Knight, Richard Payne, *The Landscape* (în versuri), London, 1794.
——, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, 1805.
Koch, R. A., „Joachim Patenier", *Princeton Monographs in Art and Archeology*, nr. 38, Princeton, 1968.
Korevaer-Hesseling, E. H., *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*, Amsterdam, 1947.
Köstler, Joseph Nikolaus, *Offenbarung des Waldes*, München, 1941.
Kovach, F. J., „The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas", în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 502–508.
Korninger, Siegfried, *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, Wien–Stuttgart, 1956.
Kroeber, Karl, *Romantic Landscape Vision (Constable and Wordsworth)*, Wisconsin, 1975.
Kühn, Herbert, *Tat und Versenkung. Europa und Asien*, Mainz, 1948.
Kühnel, Ernst, „Die Mosaiken der Omeyadenmoschee in Damaskus", în *Cicerone*, 1929.
Kuo Hsi, *An Essay on Landscape Painting* (Lin Ch'üan Kao Chih), trad. engl. Shio Sakanishi, London, 1935.
Kurth, Willy, *Berliner Landschaftsmalerei, von Chodowiecki bis Liebermann*, Berlin, 1958.
Kurzweg, E., *Überblick über die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei im 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1929.

Lacey, T. A., *Nature, Miracle and Sin. A Study of St. Augustin's Conception of Natural Order*, London, 1916.
Laes, Arthur, „Gillis van Coninxloo, rénovateur du paysage flamand au XVIe siècle", în *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, II, 1939.
Lairesse, Gérard de, *An Essay to Facilitate the Invention of Landscape, Intended for the Students in the Art*, London, 1757.
Langlois, Ch.-V., *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911.
Lauerstein, D., *Der deutsche Garten des Mittelalters bis um das Jahr 1400*, Göttingen, 1900.
Lavelle, Louis, *La Perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921.
Lecarpentier, *Essai sur le paysage, suivi de courtes notices sur les plus habiles peintres en ce genre*, Paris, 1817.
Ledermann, Ida, *Beiträge zur Geschichte des romantischen Landschaftsbildes in Holland und seines Einflusses auf die Nationale Schule um die Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, 1920.
Lesslie, C. R., *Memoirs of the Life of John Constable Esq. RA*, London, 1911 (ed. I, 1843).
Lee, Sherman, „Some Problems in Ming and Ch'ing Landscape Painting", în *Ars Orientalis*, II, 1957.
Lee, Sherman, Fong Wen, *Streams and Mountains without End*, Ascona, 1955.
Leisegang, H., *Physis*, în *Pauly-Wissowa Realencyclopedie*, XX, 1, p. 1129.

Lemaître, Henri, *Le Paysage anglais à l'aquarelle (1760–1851)*, Paris, 1955.
Lenoble, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969.
——, „L'Évolution de l'idée de „nature" du XVIe au XVIIIe siècles", în *Revue de métaphysique et de morale*, nr. 4, 1953.
Lepenies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972.
Lewis, C. S., *Studies in Words*, Cambridge, f. d., cap. „Nature", pp. 24–74.
Leymarie, Jean, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Genève, 1959.
Lhote, André, *Tratate despre peisaj și figură*, trad. rom. Dumitru Dancu, București, 1969 (ed. I orig., 1946).
Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, 1975 (cap. „«Nostos»-ul ca regăsire a naturii", pp. 177–196).
Links, J. G., *Townscape Painting and Drawing*, 1972.
Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, ed. ital. Milano, 1967.
Longhi, Roberto, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica", în *Paragone*, VI, nr. 71, nov. 1955.
Lovejoy, Arthur O., „The Chinese Origin of a Romanticism", în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 99–135.
Lukács, Georg, *Estetica*, trad. rom. Eugen Filotti, Aurora M. Nasta (vol. I) și Dieter Paul Fuhrmann, H. R. Radian (vol. II), București, 1972 (ed. I orig., 1963). Cf. vol. II, cap. 15.
Lützeler, Heinrich, „Vom Wesen der Landschaftsmalerei", în *Studium Generale*, fasc. 4/5, 1950, pp. 214–231.
Lydakis, Stylianos, *Die griechische Landschaft in der europäischen Malerei*, 1963.

Magnin, J., *Le Paysage français des enlumineurs à Corot*, Paris, 1928.
Malins, Edward, *English Landscaping and Literature 1660–1840*, London, 1966.
Mandevare, Michel, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'Empire Français*, Paris, 1804.
Manwaring, Elisabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700–1800*, London, 1925.
Marcus, Hugo, *Die Distanz in der Landschaft*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 11, 1916, pp. 46–60.
——, „Vom Sinn der Landschaftsmalerei", în *Antaios*, vol. V, 1964, pp. 172–176.
Mason, George, *Essay on Design in Gardening*, London, 1768.
Mason, William, *The English Garden* (în versuri), London, 1772.
Massignon, Louis, „La Nature dans la pensée islamique", în *Eranos- Jahrbuch*, XIV (1946).
Mayoux, Jean-Jacques, *Richard Payne Knight et le pittoresque. Essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932.
Merck, Johann Heinrich, „Über die Landschaftsmalerei", în *Neuer Teutscher Merkur*, 1777.
Meyer-Abich, Adolf, „Natur und Geschichte", în *Antaios*, vol. I (1959–1960), pp. 510–524.
Michel, Émile, *Du Paysage et du sentiment de la nature à notre époque*, Nancy, 1876.
——, *Les Maîtres du paysage*, Paris, 1906.
Moore, M., *Del paesaggio nella pittura di Raffaello*, Napoli, 1920.
Morawinska, Agnieszka, „Eighteenth-Century «Paysages Moralisés»", în *Journal of the History of Ideas*, vol. XXXVIII, nr. 3, iulie–septembrie 1977, pp. 461–475.
Motz, H., *Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, Leipzig, 1865.
Mousnier, Roland, *Les XVIe et XVIIe siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492–1715)*, Paris, 1954 (vol. IV din *Histoire générale des civilisations*, ed. de Maurice Crouzet).
Müller, Helle, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts*, Göttingen, 1957.
Mumford, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, 1950.
Munsterberg, H., *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokyo, 1956.

Niemann, Gottfried, *Richard Wagner und Arnold Böcklin, oder Über das Wesen von Landschaft und Musik*, Leipzig, 1904.
Noguchi, Y., *Hiroshige and Japanese Landscape*, Tokyo, 1934.
Noica, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, București, 1970.
——, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, 1973.
——, „Despre natură în graiul românesc", în *Eminescu, sau gânduri despre omul deplin al culturii*

românești, București, 1975, pp. 109–114.
Novotny, Fritz, „Painting and Sculpture in Europe 1780–1880“, *The Pelican History of Art*, London, 1960.
——, „Der Impressionismus“, în *Propyläen Kunstgeschichte*, B. 11, 1966.

Ogden, Henry V. S. și Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*, Chicago, 1955.
Otto, Rudolf, *Das Heilige*, München, 1963 (ed. I, 1917).

Pächt, Otto, „Early Italian Nature Studies and the Calendar Landscape“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).
Panofsky, Erwin, „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition“, în *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, 1970.
Papu, Edgar, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967.
——, *Între Alpi și Marea Nordului. Eseuri asupra artei germane*, București, 1973.
Paulhan, François, *L'Esthétique du paysage*, Paris, 1913.
Peltzer, Alfred, *Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei*, 1907.
Pernéty, A. J., *Dictionnaire Mytho-Hermétique dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, 1787.
Petrenz, W., *Niederländische Einflüsse in der Kunst Caspar David Friedrichs*, Diss. Berlin, 1957.
Petrucci, Raphael, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910.
Pevsner, Nikolaus, „Genesis of the Picturesque“, în *Architectural Review*, XCVI, 1944, pp. 139–146.
——, „Uvedale Price“, în *Architectural Review*, XCV, 1944.
——, „Chambers“, în *Architectural Review*, CI, 1947.
——, „Repton“, în *Architectural Review*, CIII, 1948.
——, „Richard Payne Knight“, în *The Art Bulletin*, dec. 1949, pp. 293–320.
——, *The Englishness of English Art*, London, 1976 (ed. I, 1956).
Piehler, P., *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, London, 1971.
Platon, *Phèdre*, în *Œuvres complètes*, ed. „Les Belles Lettres“, vol. IV, partea a III-a.
Pleșu, Andrei, „L'espace plastique comme hypothèse sur les visages du monde“, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, vol. IX, 1972, pp. 105–117.
——, „Louis Lavelle și dialectica vizibilului“, în *Studii și cercetări de istoria artei*, vol. 21, 1974, pp. 87–94.
Pochat, Götz, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin–New York, 1973.
Portman, A., *Art et nature*, Basel, 1958.
Possin, Hans Joachim, *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, 1972.
Pötschner, Peter, „Die Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft“, în *Wiener Schriften*, vol. 19, Wein, 1964.
Pres, Jean Raymond de, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1756.
Price, Uvedale, *Essay on the Picturesque*, London, 1794.
——, *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight, prefaced by an Introductory Essay on Beauty with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon That Subject*, London, 1801.
Prout, S., *Rudiments of Landscape*, London, 1813.

Raczynski, A., *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt am Main, 1937.
Rave, Paul Ortwin, *Deutsche Landschaft in fünf Jahrhunderten deutscher Malerei*, Berlin, 1938.
Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 2, Paris, 1958.
Rehder, Helmut, *Die Philosophie der Unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*, Halle/Saale, 1932.
Reichwein, A., *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925.
Rewald, John, *Istoria impresionismului*, trad. rom. I. Mavrodin, 2 vol., București, 1974 (ed. I orig., 1946).
Ritter, Alexander (ed.), *Landschaft und Raum in der Erzählungskunst*, Darmstadt, 1975.
Ritter, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster,

1963.
Robels, Hella, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantik*, München, 1974.
Robert, Karl, *L'Aquarelle. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage*, Paris, 1892.
Roh, Franz, *Holländische Landschaftsmalerei des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923.
Roger-Marx, Claude, *Le Paysage français de Corot à nos jours, ou le dialogue de l'homme et du ciel*, Paris, 1952.
Rosen, F., *Die Natur in der Kunst*, Leipzig, 1903.
Rosenberg, Jakob, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* („The Pelican History of Art"), London, 1972.
Rosenthal, Gisela, *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824*, Diss. München, 1974.
Rostovtzeff, M., „Die hellenistisch-römische Architektur-Landschaft", în *Mitteilungen des deutschen Archäeologischen Instituts. Römische Abteilung*, Berlin, XXVI, 1911, pp. 1–186.
Roth, Alfred G., *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes. Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Berna, 1945.
Rotthauwe, Emma, *Studien zur sienesischen Landschaftsmalerei im Tre- und Quattrocento*, Würzburg, 1937.
Rouchès, Gabriel, „Le Paysage chez les peintres de l'École bolognaise", în *Gazette des beaux-arts*, ian. 1921 (I) și febr. 1921 (II).
Rouge, G. L. le, *Détails de Nouveaux Jardins à la mode: Jardins Anglais-Chinois*, 2 vol., 1776–1788.
Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.
——, *Les Mythes de l'Amour*, Paris, 1961.
Roux de Valdonne, P. de, *Recherches sur la perspective des couleurs dans la nature et son application dans les oeuvres des maîtres des diverses écoles depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIIe*, Paris, 1849.
Röver, A., *Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime*, Diss. Tübingen, 1973.
Rowley, G., *Principles of Chinese Painting*, Princeton, 1947.
Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder*, Hamburg, 1840–1841, Neudruck, Göttingen, 1965.
Ruskin, John, *Les Peintres modernes. Le paysage*, Paris, 1928 (ed. I orig., 1843–1859).

Sakanishi, Shio, *The Spirit of the Brush*, London, 1939.
Salmony, A., *Chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin, 1921.
Sambrook, A. J., „Pope's Neighbours: an Early Landscape Garden at Richmond", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 30 (1967).
Santini, Pier Carlo, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Venezia, 1971.
Schaller, Hans Otto, *Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, Bern, 1910.
Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954.
Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, trad. rom. G. Tănăsescu, București, 1974.
Schefold, K., „Vorbilder römischer Landschaftsmalerei", în *Mitteilungen des deutschen archäeologischen Instituts, Athenische Abteilung*, Atena–Stuttgart, LXXI, 1956, pp. 211–231.
Schmidt, Hans Werner, *Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas*, Diss. Halle–Wittenberg, 1930.
Schmidt, Paul Ferdinand, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830*, München, 1922.
Schrade, Hubert, „Die Romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst", *Neuen Heidelberger Jahrbüchern* Jhrg., 1931).
——, *Baum und Wald in Bildern deutscher Maler*, München, 1937.
Schürer, Oskar, „Über Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst um 1500", în *Festschrift Richard Hamann zum 60. Geburtstag*, 1939.
Seaver, E., „Landscape Paintings", în *Art in America*, 1950.
Seddon, R., „British Landscape", în *The Studio*, 1954, p. 148.
Segalen, Victor, „Însemnări despre exotism", în *Secolul XX*, nr. 7/1973.
Shenstone, William, *Unconnected Thoughts on Gardening*, London, 1764.
Shepard, P., *Man in the Landscape. A Historic View of the Aesthetics of Nature*, New York, 1967.
Sickman, Laurence, Alex. Soper, *The Art and Architecture of China* („The Pelican History of Art"), London, 1971.
Simmel, Georg, „Philosophie der Landschaft", în *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart, 1957.
Simson, Otto von, „Philipp Otto Runge and the Myth of Landscape", în *Art Bulletin*, 1942, pp.

335–350.
Sørensen, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963.
Soria, M., „Velázquez and Vedute Painting in Italy and Spain 1620–1750“, în *Arte antica e moderna*, 13–16, 1961.
Snell, B., „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft“, în *Antike und Abendland*, I, 1944.
Smith, Bernard, „European Vision and the South Pacific“, în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 13 (1950).
Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1973 (ed. I, 1923).
Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté 1700–1789*, Geneva, 1964.
Stechow, Wolfgang, „Esaias van de Velde and the Beginnings of Dutch Landscape Painting“, în *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 1947.
——, „Jan Both and the Re-Evaluation of Dutch Italianate Landscape Painting“, în *Actes du XVIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, 1952, Haga, 1955.
——, „The Winter Landscape in the History of Art“, în *Criticism*, 1960.
——, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966.
Steenberghen, F. van, „La Philosophie de la nature au XIIIe siècle“, în *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Milano, 1966, pp. 114–132.
Stheeman, A., „De evolutie van her vlaamsche en hollandsche landschap“, în *Maandblad voor Beeldence Kunsten*, XII, 1935.
Stein, Wilhelm, *Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800*, Strassburg, 1917.
Steiner, Rudolf, *L'Homme dans ses rapports avec les animaux et les esprits des éléments (Études ésotériques)*, Paris, 1975 (ed. I orig., 1923).
——, *Goethes Weltanschauung*, Dornach, 1963 (ed. I, 1897).
Steinmeyer, Heinz, *Mensch und Landschaft der Romantik*, Köln, 1928.
Strzygowski, Josef, *Die Landschaft in der nordischen Kunst*, Leipzig, 1922.
——, „Süddliche Macht und nördliche Landschaftskunst“, în *Belvedere*, nr. 10, 1931.
Sullivan, Michael, *The Birth of Landscape Painting in China*, London, 1961.
——, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973.
Sulzer, Johann George, *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Berlin, 1750.
Sutton, D., „Il paesaggio classico e ideale“, în *Arte figurativa*, XLIV, 1960.
Suzuki, Daisetz Teitaro, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, 3 vol., Paris, 1972 (ed. I, 1940).
——, „The Role of Nature in Zen Buddhism“, în *Eranos-Jahrbuch*, vol. XXII, 1953.
Sypher, Wylie, „Baroque Afterpiece: The Picturesque“, în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, ian. 1945, pp. 39–58.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, 4 vol., trad. rom. Sorin Mărculescu, București, 1978 (ed. I engleză, 1970).
Taton, René (ed.), *Istoria generală a științei*, 4 vol., București, 1970–1976.
Tayler, Edward William, *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, 1964.
Teilhard de Chardin, Pierre, *Le Milieu divin*, Paris, 1957.
Temple, William, *Upon the Gardens of Epicurus*, London, 1685.
Templeman, W. D., „The Life and Work of William Gilpin“, în *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 24, nr. 3–4, 1939.
Thiéry, Yvonne, *Le Paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris–Bruxelles, 1953.
Tietze-Conrat, E., „Das erste moderne Landschaftsbild“, în *Pantheon*, XV, 1935.
Tippetts, Marie-Antoinette, *Les Marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, Paris, 1966.
Townshend, F. G., „Ruskin and the Landscape Feeling“, în *Urbana*, I, 11, 1951.
Tsuda, N., *Ideals of Japanese Painting*, Tokyo, 1940.
Tsuyrshi, Tamura, *Art of the Landscape Garden in Japan*, Tokyo, 1936.
Tunnard, Christopher, *Gardens in the Modern Landscape*, London, 1938.
Turner, A. Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

Utitz, Emil, „Natur in der Kunst“, în *Beilageheft zur Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 25, 1931, pp. 244–259.

Vandier-Nicolas, Nicole, *Art et sagesse en Chine*, Paris, 1963.
Venturi, Adolfo, *L'arte e San Girolamo*, Milano, 1924.
Venturi, Lionello, *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vol., Paris–New York, 1939.
——, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. Constanța Tănăsescu, București, 1970 (ed. I orig., 1964).
——, *De la Manet la Lautrec*, trad. rom. Constanța Tănăsescu și Micaela Slăvescu, București, 1968.
Vianu, Tudor, *Estetica*, București, 1968, ed. I, 1934 (vol. I) și 1936 (vol. II).
Viglione, Francesco, *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, Milano, 1946.
Volhardt, H., *Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung*, Frankfurt am Main, 1927.
Vulcănescu, Mircea, „Dimensiunea românească a existenței", în *Izvoare de filosofie*, București, 1943.

Waldmann, E., „Albrecht Dürer und die deutsche Landschaft", în *Pantheon*, 5, 1935.
Waetzold, Wilhelm, *Das klassische Land*, Leipzig, 1927.
——, „Okeanos. Bemerkungen zur Geschichte der Meersmalerei", în *Neue Beiträge deutscher Forschung, Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943.
Waley, Arthur, *Introduction to the Study of Chinese Painting*, London, 1958.
Wallace-Hadrill, P. S., *The Greek Patristic View of Nature*, Manchester, 1968.
Walpole, Horace, *Essay on Modern Gardening*, London, 1770.
——, *A History of Modern Taste in Gardening*, London, 1771.
Watson, J.R., *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*, Hutchinson, 1970.
Watts, Alan W., *The Way of Zen*, New York, 1957.
——, *Nature, Man and Woman*, London, 1973 (ed. I, 1958).
Webster, J. C., *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton, 1938.
Wetering, Cornelis van de, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*, Diss. Bonn, 1938.
Whately (Wheatley), *Observations on Modern Gardening*, London, 1770.
Willis, Fred. C., *Die niederländische Marinemalerei*, Leipzig, 1911.
Wilson, H., „Meanings of «Nature» in Renaissance Literature", în *Journal of the History of Ideas*, II, nr. 4, 1941, pp. 430–448.
Wittkower, Rudolf, „English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment", în *L'Arte*, 6 iunie 1969, pp. 18–35.
Woermann, Karl, *Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer*, München, 1871.
——, *Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker*, München, 1876.
——, „Kirchenlandschaften", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1890.
Wojciechowski, Aleksander, *Arta peisajului*, trad. rom. Anca Irina Ionescu, București, 1974 (ed. I orig., 1965).
Wölfflin, Heinrich, „Bemerkungen über Landschaft und Staffage", în *Piper-Almanach*, München, 1923.
Wolfradt, W., *C. D. Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin, 1924.
Wotton, Henry, *The Elements of Architecture*, London, 1903 (ed. I, 1624).

Zeitler, Rudolf, „Die Kunst des 19. Jahrhunderts", în *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, 1966, vol. 11.
Zeitoun, Jean, „La notion du paysage", în *Nouvel environnement*, nr. 145, sept. 1969, pp. 30–38.
Zervos, Christian, *Paysages français du XVe siècle*, Paris, 1927.
Ziff, Jerrold, „Backgrounds. Introduction of Architecture and Landscape. A Lecture by J. M. W. Turner", în *Journal of the Warburg and Courtould Institutes*, vol. 26 (1963).
Zilva, C., „The Landscape Paintings of Rembrandt and Hercules Seghers", în *Burlington Magazine*, LXXIII, 1938.
Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, New York, 1946.
Zimmerman, Ernst, *Die Landschaft in der venezianischer Malerei bis zum Tode Tizians*, Leipzig, 1893.
Zink, Fritz, *Die Passionslandschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts*, München, 1941.
Zoege von Manteuffel, Kurt, *Pieter Bruegel d. Ä. und seine Landschaftsmalerei*, Berlin, 1934.
Zoff, Otto, „Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst", în *Kunst und Künstler*, Jahrgang 17, f. a.

*** *Filosofia. Natura. Medioevo. La filosofia della natura nel Medioevo. Atti del 3o Congresso internazionale di filosofia medioevale*, Passo della Mendola (Trento), 31 aug.–5 sept. 1965, Milano, 1966.

*** *A Review of the „Landscape. A Didactic Poem“ [by R. P. Knight], also of „An Essay on the Picturesque“ [by U. Price] together with Practical Remarks on Rural Ornament, by the Author of „Planting and Ornamental Gardening. A Practical Treatise“*, London, 1795.

Table of Contents

Despre autor
Pitoresc și melancolie
- Cuvânt înainte
  - Note
- Introducere
  - Graniţele noţiunii de „peisaj“ în istoria și teoria artei europene
  - Note
- I. Natură și feminitate
  - 1. Zeiţa-Natură. Câteva alegorii europene
  - 2. Natura și simbolica apei
  - 3. Natura, pictorul și filozoful
  - 4. Maya, Shakti și lenevia zeilor masculini
  - 5. Iubire și natură în ambianţa europeană
  - 6. Ştiinţele și sentimentul naturii
    - a. Mânăstirile și „timpul burghez“
    - b. Analiză, atenţie, concentrare
    - c. Microscopie și macroscopie
    - d. Obiectivitate și subiectivitate. Lege și sens
  - Note
- II. Estetica melancoliei
  - 1. Facerea lumii
  - 2. Teologi, pustnici și peisagiști sub semnul curcubeului
  - 3. Despre melancolie
  - 4. Peisajul și depărtările
    - a. Devoţiune și retorică
    - b. Posibilul, iluzia și memoria
    - c. Chipuri ale depărtării: Joachim de Patenier și Caspar David Friedrich
  - 5. Natura în Europa răsăriteană
    - a. Natura ca parabolă a organicului
    - b. Melancolia lui Andreescu și pământul stihial
  - Note
- III. Estetica pitorescului
  - 1. Grădinile și spaţiul „metafizic“
  - 2. Plimbări și picnicuri
    - a. Natura duminicală
    - b. Impresionism și imanentism
  - 3. Mitul Italiei și călătoriile
    - a. Natura ideală
    - b. Natura regională. Exoticul

4. Sentimentul pitorescului. Acuarelă și feminitate
5. Teoria pitorescului
a. Termenul
b. „Cearta pitorescului“ de la Henry Wotton la R. P. Knight
6. Pitorescul și spiritul britanic
7. Natură și alexandrinism
Note
Epilog
Note
Bibliografie